UNIVERSITÉ PARIS VIII VINCENNES SAINT- DENIS
U.F.R. ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

N°attribué par la bibliothèque
/_ /_ /_ /_ /_ /_ /_ /_ /_ /_ /_ /_ /_ /

THÈSE

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII
DISCIPLINE : ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS
ARTS PLASTIQUES, PHOTOGRAPHIE
PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT PAR

Julia DROUHIN

L'ŒUVRE DE LA MARCHE :

CRÉER DANS LES PAS D'ARTISTES FLÂNEURS

Éléments théoriques pour une cartographie sonore et mouvante

d'espaces d'ambulation en expansion

Directeur de thèse : M. Daniel DANÉTIS
Co-directeur de thèse : M. Roberto BARBANTI

Date de soutenance : 6 octobre 2011

UNIVERSITÉ PARIS VIII VINCENNES SAINT- DENIS
U.F.R. ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

N°attribué par la bibliothèque

/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/

THÈSE

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII
DISCIPLINE : ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS
ARTS PLASTIQUES, PHOTOGRAPHIE
PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT PAR

Julia DROUHIN

L'ŒUVRE DE LA MARCHE :

CRÉER DANS LES PAS D'ARTISTES FLÂNEURS

Éléments théoriques pour une cartographie sonore et mouvante

d'espaces d'ambulation en expansion

Volume I

Directeur de thèse : M. Daniel DANETIS
Co-directeur de thèse : M. Roberto BARBANTI

JURY (date de soutenance : 6 octobre 2011)

M. **Roberto BARBANTI**, maître de conférences au département Arts plastiques de l'Université Paris 8, co-directeur de la thèse.

M. **Daniel DANÉTIS**, professeur émérite au département Arts plastiques de l'Université Paris 8, directeur de la thèse.

Mme **Mélanie PERRIER**, maître de conférences à l'Université Paris 4.

M. **Jean-François ROBIC**, maître de conférences Habilité à Diriger des Recherches, département Arts plastiques de l'Université Marc Bloch de Strasbourg, pré-rapporteur.

M. **Louis UCCIANI**, maître de conférences Habilité à Diriger des Recherches, département Philosophie de l'Université de Franche Comté, pré-rapporteur.

REMERCIEMENTS

À mon OPA, Pierre DROUHIN, mécène de ce travail et docteur du bonheur

Je tiens à remercier sincèrement Daniel DANÉTIS, directeur de cette thèse, Roberto BARBANTI, co-directeur, pour m'avoir accordé leur soutien, leur attention, leur temps, leur écoute et leur confiance tout au long de ce travail, qui vient cristalliser une passion commune pour l'Art.

Je remercie également tous les membres du jury qui ont généreusement accepté de lire ma thèse et de la critiquer.

Arjan KOK, mon amour, coach quotidien et traducteur d'anglais, soutien indéfectible, love forever yeah!

Sanne, chanteuse, curieuse, rieuse.

Aki ONDA, dont le travail m'a emporté vers le mien.

Fabien VANDAMME, avec qui tout a commencé, éduquant mon écoute pendant ses cours à Paris 8.

Valérie VIVANCOS, sans qui rien n'aurait continué, avec Rodolphe ALEXIS et VIBRÖ. Merci pour leur disponibilité, écoute, transmission du savoir, humour.

Coraline JANVIER, ma collègue et amie de Pédilüv qui a inventé la Journée de la Création Radiophonique ou Radiophonic Creation Day (RCD), me promène dans les sous-sols de Paris.

les participants à la Journée de la Création Radiophonique, aux Promenades audoniennes et aux CAB,

Mélanie PERRIER, qui m'a guidé sur un chemin, avec le travail collectif et l'ouvrage En marche*.*

Mes remerciements affectueux vont à Léonore FOURÉ, Amaury BARONNET, meilleurs colocataires du monde,

Gilbert MADINIER pour sa provocation créatrice,

Mes frères et sœurs, Emma et Simon DROUHIN, Guillaume et Stéphanie MADINIER,

Mes parents, Jacques DROUHIN et Lise MATHIE qui croient en moi, les légumes du jardin et textes sur le thérapeute,

Frieda BEUKENKAMP pour les livres d'architecture et d'espace,

Pierre Siméon pour préparer ce moment extraordinaire,

Christian ZANÉSI pour les précieuses pépites sonores généreusement partagées lors de mon nomadisme,

Philippe NYS et Roberto BARBANTI pour leurs enseignements passionnants et la virée dans le Berry,

Bernard PARMEGIANI pour les séances d'écoute dans son studio,

Hervé BINET pour le prêt d'incroyables ouvrages,

Manuela ONETO, camarade de séminaire

Léa ROGER pour ses entretiens avec les artistes et Frédéric MALKI pour L'Art ou la Vie sur Aligre FM et leur travail pour Musikmekanikcirkus et Serendip, l'île de Groix,

Nicolas HORBER pour ses blagues, ses Montagsklub,

Kontact SonoreS Festival,

Emmanuelle GIBELLO, Ivan MATHIE,

Yann SÉRANDOUR et sa thèse Lecteurs en série*,*

le Cneai pour sa collection de vinyles,

l'Institut Musique Ecologie et leurs cahiers Sonorités,

Goran VEJVODA et ma première conversation enregistrée,

Charlotte BONNET pour les reliures,

Jean-Philippe RENOULT et Dinah BIRD pour leurs créations sonores et leur soutien,

Philippe F. ROUX pour Parisonic,

Eugénie BLIN et Radio Campus Paris pour Pédilüv et RCD,

Estelle BEAUVAIS et Dasein,

Tawan ARUN, Periphery Explorer *et BAO,*

Isabelle LENORMAND et Camille pour les 9 ans de Mains d'Oeuvres,

Sébastien RUIZ pour ses riffs et ses livres,

Joël RIFF pour sa rigueur

Chrisanthi KASIMATI et Pink Ashtray,

Le Laboratoire du Geste pour les références,

David CHRISTOFFEL pour notre conversation marchée et la RCD,

Annie BURNET et Laetitia DECHAMBENOÎT pour les conseils de mise en page,

Antoinette SPIELMAN pour les figures panoramiques de paysages,

Tania BUISSE pour le Mouvement,

Jérôme JOY pour ses échanges emails et la RCD,

Maud MATHIE pour ses bruits d'insectes dans les denrées stockées,

Angélique BUISSON – Marko DAPIC - Rose pour des livres, concerts, garde d'enfants,

Marie VENET pour m'avoir prêté Thierry et Anne - Laure ROBIN pour les moments de fêtes,

Konstantinos VASSILIOU pour ses encouragements,

Xavier GAUTIER et la citation,
Anne LAPLANTINE et son aide pour la Journée de la Création Radiophonique,
cassettes préparées, poèmes d'été et discussions.

SOMMAIRE

VOLUME I

REMERCIEMENTS

PREAMBULE

INTRODUCTION

1ERE PARTIE - PEAU D'ESPACE :

PENSÉE POUR PAYSAGES EN MUTATION

CHAPITRE 1 - MOMENTS HISTORIQUES

CHAPITRE 2 - CARTOGRAPHIES : OUVERTES, FERMÉES

CHAPITRE 3 - GÉOPOÉTIQUE DE L'ESPACE

2EME PARTIE - L'ŒUVRE EN MARCHE :

PENSÉE POUR PAYSAGES FOULÉS PAR L'ARTISTE

CHAPITRE 4 – DISPOSITIFS MOBILES

CHAPITRE 5 - GÉOPHONIE

CHAPITRE 6 – GÉOPÉDIE

VOLUME II

3EME PARTIE – GÉOMÉMOIRE :

PENSÉE POUR PAYSAGES
EMPRUNTÉS, ENREGISTRÉS, FRAGMENTÉS, CONSERVÉS

CHAPITRE 7 - EMPRUNTER

CHAPITRE 8 - ENREGISTRER

CHAPITRE 9 - FRAGMENTER

CHAPITRE 10 - CONSERVER

4EME PARTIE - UTOPIES MOBILES :

PENSÉE POUR UN DEVENIR HORS-PAYSAGES

CHAPITRE 11 - ARCHIPELS

CHAPITRE 12 - CONSTELLATIONS

CONCLUSION

Volume III - Appareil Documentaire : Figures et Annexes

PRÉAMBULE

À travers la pratique de création sonore qui me mobilise depuis plusieurs années maintenant, j'ai toujours été interrogée par les démarches de déambulation, de déplacement dans l'espace pour y chercher des indices. Marchant dans les labyrinthes urbains avec un dictaphone, j'attends le moment opportun pour le saisir et en dévoiler la poésie.

Pour comprendre ce qui m'a poussée à écrire à propos des artistes dont la marche est le processus de création, il faut remonter à l'été d'une cheville cassée. J'ai fait le grand saut et je me suis retrouvée immobile. Avec le pied brisé en quatre points, j'ai dû faire appel au kinésithérapeute, pour réapprendre à marcher, réparer le mouvement. Dépossédée de tout acte de résistance, je ne pouvais avancer et réalisai à quel point marcher est une possibilité indispensable pour moi. Je devenais une résistance... à moi-même. Je découvrais d'autres modes de réaction, d'expérimentation comme l'écriture, mais mon corps trop habitué à la mobilité prenait son mal en patience. Je me suis donc déplacée dans les songeries d'une recherche sur la marche. Ce qui me manquait à ce moment était de pouvoir mettre un pied devant l'autre, et d'aller de l'avant.

Un temps imposé d'immobilisation, heureusement temporaire, m'a contrainte à l'idée de prendre soin de ce pied qui ne répondait plus à mes stimuli nerveux, fragment de mon corps en grève.

Alors je rêvais de randonnées, d'aller chercher le pain, le courrier, ma fille. J'imaginais quand je pourrais enfin flâner à de longues balades sonores. Je ne pouvais plus me mouvoir, agir sur ce monde.

J'étais handicapée temporaire. Il n'était « pas sûr d'avoir un fauteuil roulant à la gare de Lyon », interminable espace de bousculade à parcourir par une novice en usage de béquilles, fardeau de lenteur pour le flux de citadins pressés. Je comprenais doucement que je n'étais plus adaptée à une vitesse qui fut quotidienne. Une fois, j'ai tenté, par ennui, d'exécuter quelques pas de danse, sur quelques mètres qui séparaient mon plateau de vie quotidienne (mon lit) à la porte de ma chambre. Je manquai de glisser, alors j'ai patienté, résignée. Puisque mon déplacement physique était limité, je partais dans une errance de l'esprit. J'ai pu lire de nombreux écrits à propos de la marche, et certaines lectures ont lentement modifié ma notion de déplacement.

L'*Inuktitut* (la langue des Inuits) différencie le mouvement selon qu'il s'effectue avec ou sans déplacement[1]. Un *aullapuq* est un mouvement avec déplacement. En revanche, l'*aulapuq* **(figure 1)** désigne un mouvement sans déplacement, un changement de configuration des états de choses, sans le déplacement physique de celles-ci. Cette notion rappelle la conception occidentale de *movere*, mouvement des émotions ou déplacement des humeurs. Ce déplacement n'est pas physique mais garde une ambiguïté proche de l'*aulapuq*, par son abstraction.

Cette définition m'a confortée dans mon *aulapuq* personnel, chance à saisir pour arrêter son corps et faire bouger ses idées.

L'immobilité forcée m'a appris à ralentir. Résister au flux de la cité, à l'empressement d'exister en société. Coupée du monde, je n'étais plus un être qui trace vers l'horizon, mais une ponctualité, un satellite hors - champs. La cheville fixée, je peux

1 THERRIEN, Michèle. *Le corps inuit (Québec arctique)*. Paris : Selaf, 1987, p. 17.

à nouveau effleurer la peau d'un espace et me nourrir de ses résonances pour une pollinisation, ailleurs, de disparitions minuscules gorgées de poésie.

Cette thèse d'arts plastiques résulte d'un moment d'enquêtes critiques et artistiques que ce volume premier a pour objet de relier. Elle se fonde sur une exigence d'articulation entre pratique et théorie, pour une meilleure compréhension de l'art contemporain. Le discours qui suit est destiné à partager le savoir que j'ai pu assembler au cours des dix dernières années et à engendrer d'autres connaissances ou interprétations. Je considère mon engagement de pratique artistique comme l'exercice d'une créativité collective qui m'a mené à la questionner théoriquement.

Ma démarche artistique se base sur ce qui arrive, circonstances et opportunités de l'accident. Du latin *accidens*, l'accident est la circonstance d'une cause inattendue, le signe d'altération d'un moment. Il ne participe pas de l'essence des évènements, mais contient un potentiel poétique frappant. L'« instantanéisme »[2] actuel, pointé par Paul VIRILIO, m'a permis d'accueillir les ruptures comme un cadeau, une invention créative dans l'accélération ambiante du réel, pour habiter le présent.[3]

---

2 Théorie privilégiant l'instant, issue de la réflexion critique sur la vitesse de Paul VIRILIO, architecte, philosophe et urbaniste. Dans son livre *Ce qui arrive, naissance de la philofolie* (Paris : Éditions Galilée, 2002), il développe une discipline qui s'intéresse aux ravages de l'accélération et de la course, la dromologie (VIRILIO, Paul. *Vitesse et politique, Essai de dromologie*. Paris : Éditions Galilée, 1977, Collection L'Espace critique). Nous n'habitons plus la géographie mais le temps mondial, la vitesse devenue notre milieu. Nous vivons désormais dans l'instantanéisme, qui consacre l'épuisement du temps par la vitesse.

3 L'accident est une donnée que je considère essentielle dans ma pratique, et l'exposition de Paul VIRILIO, *Ce qui arrive*, exposition à la Fondation Cartier, Paris, décembre 2002>mars 2003, m'a permis d'approfondir cette notion. Bien que cette exposition aborde l'accélération du réel à travers les sinistres dans l'Histoire contemporaine, comme l'explosion nucléaire de Tchernobyl ou les attentats du 11 septembre 2001, elle m'a interrogée sur ma façon de traiter l'accident, ce qui m'arrive. Quel accident je peux déclencher, est-il le fruit du hasard, pourquoi m'interpelle-t-il, de quelle façon je le traduis, quelles en sont les conséquences ?

Suite à ma participation à l'exposition collective *Hong-Kong vu de la mer* (curatrice Muriel COLLIN-BARRAND) dans le lieu Console, à Paris, en 2004, j'ai réorienté mon travail sur les propositions sonores **(figure 2)**. Encouragée par mon professeur en Arts Plastiques à propos d'arts sonores Fabien VANDAMME et l'artiste Valérie VIVANCOS, je me suis concentrée sur une recherche plus systématique sur l'art sonore par l'organisation d'expositions collectives dans des lieux atypiques (parking - 2005, chambre des coffres forts - 2006**,** lieux d'habitation depuis 2005). Les échanges avec d'autres artistes m'ont préparé pour mon master en art contemporain et nouveaux médias et par la suite, à ma thèse.

La création d'évènements a suscité de nombreuses rencontres qui, par effet de réseau, ont été les moteurs de mon activité artistique actuelle. L'immobilisation physique due à une cheville en éclats a terminé d'installer complètement mon envie d'écrire sur le sujet, de témoigner des rencontres avec les artistes, de partager nos expériences collectives et individuelles.

Au cœur de la question de l'articulation de la pratique à la théorie, mais aussi de l'art et la vie, cette recherche est avant tout menée par passion, avec plaisir.

Cette thèse d'Arts Plastiques est constituée d'une étude d'œuvres d'artistes choisies et de pièces annexes qui l'ont nourri ou la prolongent.[4]

Les études sont rédigées à partir de la description et de l'interprétation d'œuvres et de documents, une documentation sur les projets artistiques que j'ai imaginés et réalisés dans le

4 Le volume annexe d'images en couleur constitue l'appareil documentaire d'accompagnement du volume de texte. Ils sont séparés, ce qui permet une consultation des documents couleurs à tout moment de la lecture du texte noir et blanc. Un lecteur de données audibles est présent au sein du volume dit appareil documentaire.

cadre de ma recherche, présentée dans un volume couleur : *l'appareil documentaire*. Cette annexe documente le texte du présent volume. Avec les indices de construction de cette thèse, elle est composée de reproduction d'œuvres en cent figures évoquées au long du texte.

L'annexe A, *Radio Art,* présente la *Journée de la Création Radiophonique (Radiophonic Creation Day)* dont j'ai assuré le commissariat avec Coraline JANVIER, à travers un entretien mené par Etienne NOISEAU pour la revue en ligne *Syntone*, actualités et critique des Arts Radiophoniques.

L'annexe B, *Parcours d'expérimentation,* présente la *CAB (Contemporary Art Box),* espace de déambulation dans 1m2 en appartement, ainsi qu'un parcours d'art en habitations, *Promenades Audoniennes*.

L'annexe C, *Projections sonores,* présente le festival *Kontact sonoreS*, musiques électroniques et électroacoustiques, éclectiques et électriques, qui propose des projections sonores en acousmonium depuis 2009. Nous parlerons aussi d'une émission hebdomadaire de création radiophonique, *Pédilüv,* que je réalise avec Coraline JANVIER sur Radio Campus Paris depuis 2009.

L'annexe D concerne deux co-commissariats d'exposition de livres d'artistes au Brésil et particulièrement à propos du Mail Art : *Or Smoke Signs* au CCSP et le Salon Light *Flowers and Books* à la Galerie Vermelho.

L'annexe E regroupe des notes sur mes propositions plastiques (objets, livres, installations, capsules sonores).

L’annexe F, *Entretiens,* regroupe deux interviews avec des personnalités du monde de l’art : Valérie VIVANCOS, éditrice du magazine spécialisé des arts sonores *Vibrö,* et Olivier LEGALL du Collectif MU. Les autres entretiens enregistrés sont audibles sur le lecteur audio au sein volume dit *appareil documentaire*, augmenté d’une liste sonographique.

INTRODUCTION

« ...Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé. On les appelle Holzwege*.*

Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt.

Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence.

Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins.

Ils savent ce que veut dire : être sur un Holzweg*, sur un chemin qui ne mène nulle part. »*[5]

Cette recherche concerne les affinités entre les arts plastiques visuels et sonores et les pratiques d'artistes marcheurs. Elle se fonde sur un certain nombre d'entretiens avec des artistes qui ont mis le déplacement au cœur de leur démarche de création. Cette enquête théorique s'adosse à une production artistique personnelle qui m'a permis de questionner les enjeux d'une expérience partagée de la marche, action annonçant diverses démarches plastiques.

Au fil de mes investigations, la matière sonore s'est peu à peu affirmée dans ma démarche comme élément indispensable d'une pratique active au sein des Arts Plastiques : le terme « *plastique »* est en cela étroitement liée selon moi à la matière sonore.

[5] HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduit de l'allemand par Wolfgang BROKMEIER, titre original : *Holzwege* [1949]. Paris : Gallimard, 1980, Collection Idées, p. 5.

L'Art Sonore ou *Sound Art*, sous sa forme électroacoustique, déambulatoire, silencieuse, radiophonique constitue donc l'objet d'étude essentiel de cette thèse. Le son, impact de particules entre les cellules du tympan et de l'espace qui nous entoure, est un pur produit du jeu de l'espace et du temps. D'une durée limitée par l'espace disponible, la matière sonore est à juste titre aussi importante que la matière sculpturale ou performative. Objet du mouvement, elle reste un paramètre à étudier plus spécifiquement.

La représentation élaborée par nos sociétés occidentales concernant l'espace dans lequel nous évoluons a été jusqu'à présent principalement rétinienne mais se révèle de plus en plus étudiée, exploitée et définie à travers sa dimension sonore.

C'est pourquoi j'ai tenté d'évaluer à travers l'exploration de la matière sonore, l'intérêt plastique de multiples espaces de déambulation en interrogeant certaines thématiques développées par l'acte créatif de la marche telles, la création paysagère, urbaine, cartographique, géomnésique mobile, en réseaux, en archipels ou en constellations :

- Ainsi, la création paysagère ou urbaine est-elle sollicitée dans la pratique de la marche, en ce qu'elle mobilise fortement nos potentialités imaginatives, ne serait-ce que pour réactiver l'espace sensible au-delà des cités mais aussi sous le béton qui envahi la surface de nos étendues urbaines en constante mutation.
- La marche permet également de revisiter la création cartographique qui n'est plus seulement limitée à l'acte de tracer les cartes d'un lieu parcouru mais, dans un contexte artistique, se transforme en acte d'invention d'espaces à parcourir.
- La marche peut susciter aussi l'élaboration d'une *géomémoire*, c'est-à-dire, une mémoire liée à la cartographie empruntée par

l'artiste marcheur, une anamnèse, un souvenir qui retrace les antécédents de l'action sensible, résultat d'une *dé-marche* construite sur le terrain, par l'artiste et qui peut aller jusqu'à réaliser des utopies.

- Les pratiques de la marche dans le champ artistique contemporain invitent par ailleurs à réinterroger la place du corps à l'ère de la mobilité désengagée corporellement qu'imposent les moyens de transports (la voiture, l'avion ou encore le train) et à réhabiliter un nomadisme piétonnier au ralenti, soucieux de tourner le dos à une mobilité subie pour valoriser une mobilité créatrice.

- La marche permet surtout de reconsidérer les réseaux dans lesquels se meuvent les habitants de la ville, bien différents, dans leur dimension perceptive des réseaux techniques liés à la communication ou à la mobilité tels que transports aériens, ferroviaires ou moyens de télécommunications qui nous conduisent à être connectés en permanence et à nous détacher d'un Espace-temps traditionnel. Ils structurent notre perception de la ville. La perception de l'espace au travers des sons captés au cours de flâneries piétonnières par exemple, permet de saisir de façon originale et pertinente grâce à leurs capacités d'énonciation, d'évocation, de communion, la construction sémantique des territoires explorés contribuant au développement d'imaginaires territoriaux.

- La marche nous aide enfin à retrouver la cohérence oubliée des portions hétérogènes de la ville, qui se présentent comme les îles d'un archipel, c'est à dire, les portions de territoires sans liens apparents mais pourtant reliées sous la surface marine. Ces espaces enfouis de l'archipel urbain parce que soustraits à l'observation du passant pressé, peuvent être à tous moments foulés, parcourus, mesurés, transformés par le flâneur. Il m'a

paru important de vérifier dans quelle mesure l’archipel urbain révélé par l’œuvre de la marche devient alors lieu d’accueil des territoires utopiques, initiatives présentes dans le monde entier, connectées par cette même envie de répandre un vent de rêves un peu fous.

- Et ce sont finalement les différents points de constellation urbaine, que permet de révéler l’œuvre de la marche, points qui, doués d’une existence autonome en dehors des autres ponctuations de constellation, peuvent, dès lors qu'ils sont connectés, faire résonner de nouvelles possibilités sémantiques à partager. Au-delà de son architecture et de son plan d'aménagement urbain ou de l'isolement qu'elle peut générer, la ville est constituée d'un réseau invisible des liens constellants qui nous unissent.

On le voit, l’œuvre de la marche est éminemment créatrice pourvu qu’elle parvienne à s’émanciper des automatismes mécaniques liées la nécessité de se déplacer pour réactiver le vécu d'expériences sensibles partagées.

Hypothèse est ici posée que l’action de marcher, pleinement assumée dans ses multiples dimensions, outille la pensée en réveillant notre besoin de questionner le terrain foulé aux pieds pour y retrouver ses spécificités.

Pour vérifier cette hypothèse, il m’a paru important d’interroger certaines cartographies mises en place par les artistes marcheurs, depuis le futurisme jusqu’à nos jours, analysant les paysages en mutation et les corps qui s’y promènent. Comment ces thématiques sont-elles développées à travers ce « marcher » fondateur?

A travers la marche, l'artiste trace un chemin où est soulevée la question ontologique de l'œuvre qui en découle : L'œuvre de l'artiste marcheur serait-elle la trajectoire qu'il propose, la marche elle-même qu'il déploie, l'espace de déambulation qu'il explore, la trace qu'il en laisse, l'enregistrement, sa diffusion, la performance qui en découlent ? Qu'apporte cette pratique ancienne mais en pleine expansion, dans les domaines plastiques tels que la performance ou les arts sonores ?

J'ai volontairement cité une pensée de Martin HEIDEGGER au début de ce volume, évoquant le *Holzwege*, un chemin qui se perd dans les bois, un sentier vers tous les possibles dans un espace de déambulation hypothétique.

Les notes préliminaires du livre intitulé *Chemins qui ne mènent nulle part*[6] fouille le sens étymologique des termes employés, définition métaphorique qui m'a semblé correspondre à l'origine de ma recherche.

« *Le sens premier de ce mot définit un "chemin" (*Weg*) s'enfonçant en "forêt" (*Holz*) afin d'en ramener le "bois coupé" (*Holz*), autrement dit, le "chemin du bois", sens encore employé de nos jours chez les bûcherons, forestiers, chasseurs et braconniers. Toutefois, un autre sens s'est construit dès le XVème siècle : celui du "faux chemin", "sentier qui se perd". Cette notion de cheminement erroné, vers un vide inconnu, a toujours guidé ma pratique artistique. La locution* Auf dem Holzweg sein *signifie mot à mot : être sur le chemin "du bois", sur le chemin qui ne sert à rien d'autre, qui ne mène pas ailleurs, qui ne mène "nulle part". Elle englobe l'idée de "fausse route", s'être "fourvoyé", "ne pas y être", surtout au sens figuré :* Da sind Sie auf dem Holzweg*, ce qui veut dire : "Là vous n'y êtes pas, vous faites fausse route". »*[7]

Ne pas être au bon endroit, ne pas y être, être surpris sont des états de perte de repères nécessaires à ma pratique. Faire

---

6 *Ibidem.*

7 Wolfgang BROKMEIER, notes préliminaires du livre de Martin HEIDEGGER, *Chemins qui ne mènent nulle part*, qu'il a traduit de l'allemand, titre original : *Holzwege* (1949), Paris : Gallimard, 1980, Collection Idées, p. 8.

fausse route est sûrement la clé de mes déambulations créatrices. Je ne sais pas où je vais, surtout quand je n'y suis pas du tout. Cela signifie que je n'y suis pas encore, mais que je vais arriver, trouver quelque chose sur mon chemin qui déterminera une action prochaine. Ces chemins perdus, peu sûrs, exposé à un péril d'errance et de fausse route sont dans une forêt telle une « sylve de l'être, de la vérité en son retrait toujours renouvelé. »[8]

Je ne cherche pas à maîtriser la captation de son ou d'images pour justement la laisser me surprendre, tout en choisissant certaines séquences. Passeuse de sons, je reste attentive à une poétique de tous les jours. Ces sentiers plus ou moins inconnus, que les bûcherons et forestiers connaissent, eux, en forêts, sont à parcourir dans le domaine de l'Art, encore et toujours.

Je pense que nous n'avons pas fini d'arpenter les chemins de la découverte sensible, surprenante et poétique de notre environnement, d'une façon réelle et virtuelle.

« An artist may perceive the art of others better than his own. »[9]

Cette citation de Sol LEWITT dans son article *Sentences on Conceptual Art* traduit par *« Un artiste peut mieux percevoir l'art des autres que le sien »* résonne très clairement en moi, qui me suis nourrie de l'écoute et de l'expérience des œuvres des autres, notamment à travers mon parcours universitaire en Arts Plastiques. Apprécier et critiquer le travail des autres semble plus aisé que le sien car l'analyse se base sur une distance avec l'objet étudié. Construire une pensée à partir de son propre travail me paraît plus ardu, bien qu'idéal puisque totalement en

8 *Ibidem*, p. 9.

9 LEWITT, Sol. "Sentences on Conceptual Art". In *Art-Language*, vol. I, Angleterre, mai 1969, pp. 11-13, citation numéro 26.

connaissance des causes qui l'anime, mais le recul nécessaire à la réflexion est parfois difficile à aménager.

Pour enrichir cette thèse, je me suis intéressée au travail d'artistes qui ont influencé le mien, comme les artistes radio Aki ONDA ou Dinah BIRD[10]. Le choix de leurs œuvres m'a permit d'interroger avec plus d'acuité critique ma pratique. L'étude d'œuvres de Francis ALŸS ou de Max NEUHAUS m'a ensuite aiguillé vers le sujet même de ma recherche, à savoir, la relation que les artistes entretiennent avec le paysage, le public et la marche. Ceci me permet de caractériser implicitement la nature et les enjeux de mon engagement artistique personnel.

Travaillant sur la trace, la mémoire, j'ai commencé à relever des instants du quotidien pendant mes voyages. Je dessinais des visages dans les lieux de passage, attendant un bus ou un avion, pendant des heures. J'attendais l'arrivée, je guettais le départ. Avec un feutre noir, je dessinais des observations de détails à mes côtés, sur des bandes dessinées de super héros chinés dans les brocantes. Ces calques m'ont rappelé après coup les *Transparences* de Francis PICABIA des années trente **(figure 3),** traces anecdotiques d'individus sur fond de carte postale. Empreinte d'une époque sur une autre, décryptages et accumulation de signes, interférences sur les originaux, mes dessins cherchaient déjà à explorer un espace pour se l'approprier. Le prolongement de ce qui m'arrivait laissait une empreinte graphique sur papier, plus tard comme projection sonore.

Puis j'ai pu m'installer dans un pays qui n'était pas le mien : la Grèce. J'ai pris le temps cette fois de traverser l'espace, d'agir

[10] Entretien avec Dinah BIRD et Jean-Philippe RENOULT, par Julia DROUHIN, Paris, octobre 2010. Annexes.

lors de mon passage, de ne pas attendre. Ma recherche s'est initialement immergée dans les dédales du territoire grec où j'ai erré un an, au cours de nombreux cheminements dépourvus de repères qui m’ont permis de m’extraire du cocon quotidien pour me révéler des évènements poétiques rencontrés sur ma route, non sans rappeler l'artiste astucieux de la mythologie grecque, DÉDALE, qui enferma le MINOTAURE dans un labyrinthe.

Le labyrinthe (*λαβύρινθος* en grec, *labyrinthus* en latin) est communément défini comme un tracé sinueux, muni ou non d'embranchements, d'impasses et de fausses pistes, destiné à perdre ou à ralentir celui qui cherche à s'y déplacer.

C’est justement cette volonté de contrarier le mode de vie expéditif d’une tendance globale à l’empressement qui guide mes intérêts.

La situation d'immersion en territoires inconnus m'a contraint à ralentir la cadence, à chercher ma route, à oublier de courir pour répondre au rendement d’un monde effréné. Dans cette lente marche contre la montre, j’ai pu devenir sensible à mon environnement. J’ai commencé à prélever des éléments pour composer des parcours d'objets sonores et visuels, traces relevées lors de mes déambulations. Je récupérais des éléments du quotidien, abandonnés à la rue, poésie anecdotique. Dans ce labyrinthe de béton, je collectionnais les coupures de journaux, petits objets, photos, rébus auxquels je donnais un nouveau sens. Cet itinéraire de l'oubli quotidien m'amenait à désapprendre, repartir à zéro, comme un enfant intégrant un code. Les marches grecques m'ont permis de perdre, de trouver, d'être attentive.

Découvrant les difficultés de langage et de communication, je me sentais amputée de la langue. Cette situation handicapante développait d'autres sens, rafraichissant mon

environnement immédiat. Étrangère, je devais inventer un nouveau code, fixer de nouveaux repères pour retrouver mon identité. Partir, c'est déjà accepter la suspension, le décentrement. Cette tendance au déséquilibre, à la projection hors de soi rappelle le principe de « déterritorialisation »[11], souvent interrogé dans la création contemporaine à travers les notions d'enracinements culturels, politiques ou sémantiques. Elle dresse le portrait d'une expérience du présent, quand l'artiste marche vers une entité curieuse qui surgit dans un contexte inconnu, au fil des cheminements hasardeux.

Cette situation est partagée par Yann PARANTHOËN, qu'il décrit avec compassion :

« La radio occupe complètement ma vie. […] C'est à cause d'une infirmité que j'en suis arrivé là. Né en Bretagne, j'ai été coupé de ma culture, qui ne m'a jamais été enseignée, sans avoir pu en acquérir une autre. Quand je suis arrivé à Paris, […] j'étais incapable de communiquer, d'échanger avec qui que ce soit. J'avais l'impression de ne pas pouvoir entrer dans la conversation, parce que je n'avais pas le code. »[12]

Plutôt que de me laisser enfermer dans un parcours hermétique par habitude, j'ai choisi d'assumer ce déracinement qui m'a ouvert les yeux et les oreilles. Ce voyage initiatique a nourri tant ma réflexion sur la réception des paysages traversés, alors nouveaux pour moi, touriste, que mon intérêt pour un art sonore et visuel lié à la marche. Un an est passé, mon tourisme ne s'est jamais lassé de la beauté du lieu.

Cette déroute en Grèce m'a guidée vers les concepts situationnistes comme la « dérive » et la « psychogéographie »,

---

[11] Concept de Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie, L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de minuit, 1972. La déterritorialisation développe le mouvement créatif de déclassification (le « surcodage ») des objets, des animaux, des gestes, des signes… Cette déclassification les libère de leurs usages conventionnels envers d'autres usages, d'autres vies. Un territoire acquis par répétition — par un processus de territorialisation d'un animal, par exemple, qui encercle en permanence son territoire — perd cette acquisition, cette territorialisation acquis par habitude pour mieux réaffecter son territoire.

[12] PARANTHOËN, Yann. *Propos d'un tailleur de son*. Paris : Editions Phonurgia Nova, 2002, p. 21.

qui concernent ainsi une exploration individuelle de l'environnement urbain, prenant la forme d'une déambulation sans but avéré.

L'influence de la ville d'Athènes dans toute sa densité a façonné mon travail. Chaos de ruines et de constructions modernes, Athènes apportait une dynamique surprenante à mes déambulations, qui pas à pas, me rendaient familière à l'urbanisme grec.

J'ai réalisé des gravures plus ou moins effacées, à partir de superpositions de reproduction de plans collectionnés au cours de mes visites touristiques **(figure 4)**. Je construisais des cartes fictives en superposant des cartes réelles de sites archéologiques, de métro, de musées, ce qui donnait naissance à d'autres cartes, celles de mes trajectoires. Je traçais une nouvelle cartographie des lieux que je parcourais, dans lesquels je me perdais.

La gravure me permettait de déposer subtilement de l'encre plus ou moins absorbée par le papier, pour un aspect ancien du dessin, comme un vieux parchemin. Je filmais aussi des situations dont l'atmosphère me plaisait par une poésie, une lenteur, une violence. J'aime capter ces temps de suspension de lieux habités d'une présence ou d'une absence. La volonté de construire mes propres cartes m'a conduite à assembler une sorte d'utopie cartographique, puzzle de pièces à conviction ramassées dans la ville.

« On peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé : seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces. »[13]

[13] PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978, p. 15.

La ville ainsi reconstituée peut indiquer un chemin au marcheur hors des circuits touristiques, sans connaître le nom des rues, par des signaux sensibles repérés lors de mes déambulations. Ce puzzle reste une image morcelée d'Athènes sous mes pas, mais ne peut donner d'indication de direction à son lecteur. Cette constellation de signes ne donne pas d'informations utiles mais poétiques.

« L'accumulation de cas de mort devient incompatible avec la notion du hasard. »[14]

Ainsi, l'accumulation efface cette impression de hasard, elle témoigne d'une volonté bien décidée et prévue d'un acte, il n'y a plus d'évènements accidentels. Ma tentative de ramasser l'histoire des autres, quand j'avais perdue la mienne, retentit dans cet immense puzzle, accumulation de traces de vie, trouvées par hasard mais choisies avec précaution. Cette large empreinte visuelle d'un cheminement à tâtons semble marquer fortement une peur du vide.

Les pièces du puzzle sont interchangeables et prennent un sens différent quand elles côtoient une autre. Un rassemblement d'indices dessine une chasse au trésor, dont moi seule connaît la cachette. Petit à petit, j'ai cessé de ramasser les objets au profit de captations sonores, de *Sound Graffiti*. Ces son-bruits indésirables m'ont permis de composer des fresques sonores poétiques. Ce puzzle géant *ROM, Read Only Memory*, a été présenté dans un parking, comme une carte mémoire non digitale **(figure 5)**. Une galerie-appartement Jeune Création a accueilli une exposition collective *Habitacion*, à propos de la collocation (cuatrice Léonore FOURÉ), où mon puzzle occupait la salle de bain, avec une pièce sonore dans la douche,

[14] FREUD, Sigmund. *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch, 1915. Réimpression : *Essais de psychanalyse*. Paris : Éditions Payot, 1968, (pp. 235 – 267), Collection Petite bibliothèque Payot, N° 44, p. 252.

composition réalisée à partir de la préparation collective de cette exposition **(figure 6)**.

Lors d'exils temporaires, la dimension sonore des lieux parcourus m'interpellait. J'enregistrais mes déplacements avec un vieux dictaphone analogique, au lieu de faire des photos souvenirs. Le son de la cassette qui crachote, le souffle du dictaphone, les conversations à la volée m'ont conduit à composer des pièces acousmatiques[15] que je diffuse aujourd'hui à la radio, dans un jardin ou dans une salle plongée dans l'obscurité.

Ainsi, ma pratique prend appui sur une écoute active d'objets sonores poétiques et leur captation en milieux naturel ou urbain, mettant au cœur de ma *dé-marche,* le déplacement corporel, opération dynamique qui révèle les manières, les habitudes et conduites de gestion territoriale comme construction sociale et culturelle.

Au fil de l'exploration sont captés, enregistrés puis archivés en vue d'un travail de création, nombre d'éléments permettant de caractériser l'identité sonore, voire, multi-sensorielle d'un lieu – les sons instables transforment sans cesse la composition sonore d'un lieu. Proposer une expérience poétique, en provoquant des émotions déstabilisantes, constitue pour l'artiste qui marche, le moyen privilégié d'interroger l'espace à ciel ouvert.

Le processus de la marche comme objet artistique questionne la mobilité, la poésie, la cartographie, la géomémoire, les paysages, avec pour point d'appui des œuvres d'artistes, dont quelques travaux personnels.

---

[15] La musique dite acousmatique, art né de la radio, a pour but de développer le sens de l'écoute, l'imagination et la perception mentale des sons. Ceux-ci sont fixés sur un support, sans en connaître la source.

Quelles voies ont ouvert les artistes de marche?

Contiennent-elles en germe une nouvelle définition de l'art, du statut des artistes, de leurs œuvres, de leur fonction dans la société ?

S'agit-il d'une véritable mutation, d'un nouveau champ artistique autonome, d'un effet de mode ou tout au contraire, de la perpétuation d'une tradition?

Le propos de ma recherche repose sur l'hypothèse d'une fertilité potentielle de pratiques artistiques plasticiennes qui font du corps actif en marche, l'agent moteur d'espaces de créations transversales à parcourir.

Expériences visuelles interactives, déplacements physiques ou cheminements imaginaires, jeu sur la vitesse, la simultanéité ou le ralentissement : quelles sont les particularités esthétiques des formes artistiques mobiles ?

Il s'agit d'examiner les enjeux théoriques de ces « démarches » artistiques. La pratique de la marche constitue par excellence un mode de déplacement réputé pour sa lenteur, à une époque où la société impose un rythme accéléré et une occupation effervescente des territoires qui va à l'encontre de telles pratiques.

Quelles transformations des usages entraînent-elles ?

Pour comprendre le cheminement de cette thèse, je propose de commencer par étudier la ville, territoire planifié où j'ai chassé les sons. Aujourd'hui, les villes repoussent en permanence leurs limites, leurs ouvertures et fermetures. Elles sont façonnées par la prolifération d'une culture de la vitesse et du déplacement moins que par son architecture. Sensibles aux

évolutions qui transforment la structure des villes et le statut des individus, de nombreux artistes ont fait de la mobilité le thème de leur création, tentant de nous faire éprouver les nouveaux états de la condition urbaine.

Les nouvelles formes artistiques mobiles se multiplient aujourd'hui à partir de croisements disciplinaires, d'une considération nouvelle du temps, de l'espace et des finalités mêmes de la création. Cette thèse est envisagée à travers différents domaines plastiques qui œuvrent dans un paysage.

Vers quelles formes d'espaces mènent les nouvelles cartographies imaginées ?

Les trois parties de mon étude sur les pas des artistes marcheurs et leurs espaces d' « ambulation »[16] en expansion sont relayées dans le volume annexe de la thèse intitulé l'*appareil documentaire*, par une suite d'images-témoins de certains cheminements créatifs expérimentés sur le terrain, images que le texte vise à expliquer.

La première partie intitulée *Peau d'espace: pensée pour paysages en mutation* est consacrée à définir dans son ensemble le statut théorique d'éléments qui constituent la base de cette thèse : le corps et l'espace-temps. Il s'agit d'interroger l'homme en marche comme médium qui se déplaçe dans un contexte (la ville ou la campagne). Comment les pas de l'artiste le mènent à explorer un territoire ?

Quelques moments historiques du marcheur interprété par de grands artistes interrogent la notion occidentale d'espace développée depuis le *Quattrocento*, avant d'amorcer les

[16] Néologisme forgé par Julia DROUHIN, chapitre 2 – cartographies : ouvertes, fermées ; sous-chapitre : « ambulation ».

premiers pas d'artistes dans un paysage dont la mutation ne cesse de transformer nos habitudes. Ces bases historiques permettront d'évaluer les limites d'application de mon travail. Mon propos consiste à définir une figure de l'arpenteur en s'inspirant des travaux de Thierry DAVILA.

Afin d'élargir mon champ de compréhension, j'ai examiné l'importance du son dans le champ des Arts Plastiques dès la période FUTURISTE, puis DADAÏSTE, jusqu'au mouvement FLUXUS et la naissance du terme « *happening* » qui résonne aujourd'hui dans nombreuses actions marchées. Toutefois, ces mouvements d'avant-garde révolutionnaires ne peuvent être analysés en profondeur dans cette thèse. Son but n'est pas d'étudier méticuleusement le thème sonore au sein de ces pensées du début du vingtième siècle, car ce vaste sujet mérite de faire l'objet d'une thèse à part entière. Nous soulignons seulement ici certaines actions historiques fondatrices d'une ère actuelle de l'œuvre de la marche. Comment le *happening*, entre autre, a ouvert le champ aux arts marcheurs d'aujourd'hui ? En quoi l'utilisation de la matière première sonore de l'Art du début du vingtième siècle a nourri l'ambulation créatrice du *field recording* ?

L'apparition alors, de nouvelles formes d'art, a placé le son au cœur des préoccupations actuelles, comme dans l'Art Radiophonique ou l'Art Sonore en général (*sound art*).

Pour appréhender en profondeur la notion d'espaces de déambulation, il m'a semblé nécessaire de faire le point sur la notion de cartographie.

J'ai d'abord examiné l'utilisation qui est faite du terme *territoire* à travers différents courants de pensée : des situations expliquées par la psychogéographie lettriste et la dérive, ou des

paysages qui questionnent l'ambiance, la musique du lieu, le site, la carte. Certains textes de Pierre SANSOT nous ont permis de mieux saisir le concept actuel d'urbanité et le vivier d'actions artistiques qui peut en découler, par un bon usage de la lenteur.

Sensibles en effet à ces évolutions qui transforment la structure des villes et le statut des individus, de nombreux artistes ont fait de la mobilité le thème central de leur création pour tenter de nous faire éprouver de nouveaux états de conscience de la condition urbaine. Les limites de la ville, ses ouvertures et fermetures sont sollicitées, par exemple, à travers une exploration collective des périphéries de Paris et Berlin, *Periphery Explorer.* Un tel parcours de l'espace *à fleur de peau* est de nature à offrir un territoire de découverte, pour mieux bousculer ses limites.

Une géopoétique de l'espace est évaluée à travers l'inspiration prothétique des *Promenades floues* de Mathias POISSON ou la sonographie d'un lieu périphérique.

J'ai intitulé la seconde partie, *L'œuvre en marche: pensée pour paysages foulés par les artistes*, parce qu'elle insiste sur les démarches dont la marche est le moteur, voire, l'œuvre même en interrogeant les rapports que l'artiste entretient avec la marche jusqu'au statut de touriste, reconnu comme artistique, si l'on suit Francis ALŸS.

Prenant appui notamment sur une expérience du ralentissement, j'ai tenté de déterminer une possible essence artistique de l'espace urbain parcouru. A travers la figure du *Promeneur écoutant* de Michel CHION, nous avons pu observer que les déambulations amènent le marcheur à rencontrer des situations singulières et poétiques. Une géophonie d'un espace urbain est sauvegardée dans les sentiers audioguidés du

COLLECTIF MU. L'espace de déambulation est radicalement revendiqué par la démarche laissant peu de trace d'Hamish FULTON, les explorations d'espaces résiduels du collectif STALKER ou les pas mis en scène par Stanley BROUWN.

Intitulée *Géomémoire: pensée pour paysages empruntés, enregistrés, fragmentés,* la troisième partie examine les outils de *l'œuvre en marche*. J'ai tenté de comprendre comment l'espace de déambulation traversé et les divers moyens mis en œuvre pour son appropriation construisent l'œuvre de la marche. Pour ce faire, un rapport a été établi entre la fragmentation du réel et sa restitution sublimée, par son enregistrement et l'usage de l'échantillon, amenant la pratique du *field recording*. Dans les interstices de la ville planifiée, le médium technologique et son évolution historique entraînent un usage détourné des codes de la cité, pratique qui s'avère extrêmement vivante. Les activités en marche construisent une sorte de *géomémoire* concernant l'ère de la mobilité. Évidemment liée aux questions de fixation sur support et de l'archive, ce thème est intrinsèquement attaché à la fragilité de la condition humaine, poussant les artistes à fouiller la mémoire pour en extraire des utopies fondatrices.

La quatrième et dernière partie, intitulée *Utopies mobiles et/ou espaces d'ambulation: pensée pour un devenir hors-paysages* tire les conclusions des deux parties précédentes afin d'encourager la création d'évènements éphémères et de développer des idées en ce sens. De nombreuses utopies cartographiques ou architecturales fleurissent et prennent des formes plus ou moins éphémère, loin des sentiers battus. Cette volonté de prolonger les territoires, au-delà de la peur de disparaître, permet d'insister sur une tendance antédiluvienne de conquête, qui rejoint la recherche actuelle d'un idéal sur les terres ou le réseau, hors - paysages.

Si les espaces de déambulation sont activement explorés, ils sont souvent restitués hors de leur lieu géographique d'exploration : ainsi se répand le phénomène de projections sonores. Ces expériences partagées en temps réel ou en différé à travers de multiples réseaux ou expositions amènent à aborder des représentations théoriques permettant de fédérer la richesse expérimentale de notion d'archipel, d'hétérotopie ou de constellation. En effet, j'ai pu observer autour de ces dispositifs un foisonnement d'initiatives indépendantes qui se nourrissent les unes des autres, s'associant parfois.

Les différents points d'une constellation, par exemple, doués d'une existence autonome en dehors des autres points liés à cette constellation, peuvent faire résonner dès lors qu'ils sont connectés de nouvelles possibilités sémantiques à partager. Tous ces éclats en apparence dispersés, se regroupent parfois pour former un tout cohérent, puzzle aléatoire en constante situation d'assemblage et de brisure.

A l'issue de nos recherches, j'ai pu évaluer certaines dimensions des démarches d'actions éphémères plus spécifiques, ce qui leur permet d'accompagner avec profit les flux migratoires engendrés par le nouveau désordre planétaire de la mondialisation.

Les initiatives en archipels pourraient-elles être appelées à se connecter en un schéma constellant, figure susceptible de dévoiler l'avenir poétique d'espaces d'ambulation en devenir et d'appuyer la nécessité d'inventer de nouveaux espaces de création, d'utopies mobiles ?

Le paysage, la géomémoire et le déplacement, telles eraient en définitve les trois instances permettant de caractériser la relation que les artistes flâneurs entretiendraient avec les *dé-*

marches de création artistique qu'elles soient individuelles ou collectives. Elles pourraient définir d'une certaine manière ma propre position concernant une pratique élargie des arts plastiques.

PREMIÈRE PARTIE

PEAU D'ESPACE

PENSÉE POUR PAYSAGES EN MUTATION

1 ère PARTIE - PEAU D'ESPACE : PENSÉE POUR PAYSAGES EN MUTATION

J'ai été tentée initialement de qualifier cette première partie « d'ère primaire d'une pensée pour paysages en mutation » pour reprendre un terme temporel lié à la terre et ses surfaces qui portent une histoire millénaire. Période moyenne sur notre terre, l'ère se situe entre une période longue, l'éon, et une période plus courte, comme un système ou une époque. Cette unité de mesure de l'espace-temps annonce un changement radical. Chaque grande partie de cette thèse aurait pu également reprendre ce terme « ère » pour déterminer les zones de territoire abordées et les notions questionnées. En référence à l'ère actuelle du rendement, elle renvoie également au livre de Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*[17], qui analyse une époque ou l'objet copié en questionne le sens et l'essence. Une ère spirituelle de l'œuvre de la marche se profile à l'horizon des propositions contemporaines.

Cette partie a pour point de départ l'étude du corps en marche par la photo, la peinture, la sculpture ou la performance, dans un ordre chronologique de mouvements artistiques forts *(Moments historiques* [chapitre 1]). Manifestant la relation étroite que certains artistes contemporains entretiennent avec le paysage, la marche à suivre peut être matérialisée par une carte. Les

[17] BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'Allemand par Maurice de Gandillac. [1935]. Edition revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, 2000, Collection Folio, pp. 67-113.

cartographies d’un lieu [chapitre 2] sont examinées selon les notions de dérive, site, paysages, afin de définir l’espace d’ambulation en question. Les œuvres étudiées construisent la figure de l'artiste en marcheur, qui va dépasser les limites d’usage des territoires planifiés. Elles proposent une vision et une entente globale du paysage approprié par l'artiste, qui va trouver au détour d’un chemin les éléments poétiques d’une création en devenir (*Géopoétique de l’espace* [chapitre 3]).

La peau du territoire de découverte dont je parle est une surface variée, multiple. Cette fine couche tient les marcheurs en haleine. La peau d’espace paraît si grande et rend le marcheur si infime qu’elle témoigne de la fragilité de ses modes d’occupation. Le peu d’espace que prend l’Homme réduit pourtant cette peau de chagrin jour après jour. Elle est souple et dure, lisse et rugueuse, elle fait trébucher ou accueille avec douceur. L'espace sensible terrien semble infini et nécessite un minimum d'explorations. La marche pourrait être une manière respectueuse de la caresser et de partager son territoire d'expérience.

CHAPITRE 1 - MOMENTS HISTORIQUES

Nous pouvons sentir la surface de la ville avec nos pieds, sensation interdite quand nous nous déplaçons en véhicules. Aujourd'hui, les villes sont majoritairement recouvertes d'asphalte. Nous avons presque oublié que la peau d'un espace fut de peu de béton (poussière, pavés, herbes...). Depuis la seconde moitié du XIXème siècle, l'asphalte a consolidé les chemins dans la cité et aseptisé cet espace de déambulation.

Cette matière a été utilisée pour réduire le bruit des véhicules et limiter la saleté. Le macadam noir est devenu un terrain confortable pour la marche, l'arpenteur ne craignant pas « d'être asphyxié par la poussière ou de trébucher sur un roc »[18]. Toutefois, certains artistes cherchent les terrains accidentés, comme le groupe STALKER qui élabore des parcours sur des sites abandonnés, alliant au goût de l'effort et du danger un intérêt pour les zones en friche et leurs devenirs.

Le corps est mobile. Son mouvement amorce l'œuvre de la marche, une attitude simple à priori, qui commence avec une envie de promenade, se dégourdir les jambes, se changer les idées. Le paysage parcouru est en constante mutation depuis la Révolution Industrielle du XIXème siècle en Occident. Toutefois, nous observons que dès le *Quattrocento* une idée de l'espace émerge dans la peinture et la sculpture italienne. Ce tournant dans l'Histoire de l'Art

[18] BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, MA et Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 427.

va bouleverser les codes de représentation jusqu'au vingtième siècle qui connait un début radicale avec les manifestes des mouvements avant-gardistes comme FLUXUS, où l'Homme se mesure aux machines et à une société commerciale et industrielle d'une ère de la reproductibilité.

Le corps mobile à l'œuvre

L'histoire de l'art et de ses œuvres questionne la mobilité essentiellement par les artistes à travers la figure de l'homme qui marche, l'arpenteur.

« Cette figure peut prendre plusieurs visages : le piéton, le pèlerin, le manifestant, le juif errant, le flâneur, le pénitent »[19]

Au-delà de ces incarnations, l'homme qui marche traverse plusieurs époques que l'on pourrait schématiser en s'inspirant des recherches de Thierry DAVILA.

Commençons par le *Quattrocento*. Le mouvement reste une illustration allégorique, comme la fresque réalisée par MASACCIO pour la chapelle Brancacci de l'église du Carmine à Florence vers 1425. Elle représente Adam et Ève chassés du paradis terrestre, nus, les pieds solidement ancrés dans le sol, ce qui relie l'humain au monde, directement, physiquement. Cette représentation réaliste annonce la question du mouvement au cœur de la théorie artistique du XVIème siècle.

La fin du XIXème siècle est marquée par *L'Homme qui marche* (1911) d'Auguste RODIN, un corps sans tête très réaliste en contradiction avec son titre car il semble davantage dans une position statique, les deux pieds fixés dans le sol. Farouche opposant à la photographie comme représentation réaliste, RODIN accuse le procédé photographique de fixer le corps dans une posture artificielle en termes d'arrêt sur image. Selon lui, il s'agit de composer

[19] DAVILA, Thierry. *Le déplacement : un outil artistique spéculatif.* Consulté sur le site www.synesthesie.com en juillet 2010.

un mouvement à partir de plusieurs instants successifs montés de manière continue. Cela correspond à la première analyse que fait BERGSON à cette époque sur le mouvement comme paramètre du temps, qui va permettre ensuite que Gilles DELEUZE (*L'image temps*, 1985) repose la question des instants successifs, des « coupes », rappelant celles de la peinture de Marcel DUCHAMP, *Nu descendant un escalier, N°2* de 1912, ou la sculpture dorée d'Umberto BOCCIONI, *Formes uniques de la continuité dans l'espace* de 1913.

L'histoire de la chronophotographie est principalement celle des recherches consacrée à l'exploration et la démabulation mais aussi celle des démarches permettant d'inventer une autre façon d'aborder la mobilité. Elle décomplexe la marche et crée de nouvelles images pour la rendre visible. Etienne-Jules MAREY et Edward MUYBRIDGE décomposent le temps et le mouvement en clichés successifs, comme nous l'étudierons plus amplement dans le prochain paragraphe. Le temps du mouvement n'est plus illustré d'une façon allégorique pour une approche véritablement processuelle de la marche. Le déploiement visible du corps dans l'espace influence les artistes du début du XXème siècle qui s'appuient sur ces recherches pour créer des œuvres picturales nouvelles de décomposition et recomposition de l'image (Giacomo BALLA, Marcel DUCHAMP…). L'utilisation de la mobilité comme outil autonome d'exploration inspire les créations artistiques les plus récentes.

Les enjeux esthétiques de la marche comme acte artistique tiennent à la perception de l'espace et du temps dans l'appareil urbain. Découvrir l'inconnu, pénétrer l'espace

vierge, pour cartographier une trajectoire et en être le premier auteur. Le territoire est une richesse convoitée, dans lequel s'étend la création contemporaine, une curiosité qui l'interroge. Aller dans l'espace, par fusée ou à pieds. Le parcourir, voyager, explorer, aller au delà des limites. Tâtonner et se lancer dans une circulation incertaine. L'espace est un simple cadre, il peut être vide (silence). Le marcheur va y chercher des interférences, des résonances.

Edmund HUSSERL distingue à ce propos deux attitudes possibles d'un corps mobile : le mouvement comme fait objectif qui ne change rien au monde matériel, et le *se mouvoir* qui s'exprime par les sensations kinesthésiques. Un article d'Hortense SOICHET sur la relation de la marche et la kinesthésie[20] m'a éclairé sur les positions du philosophe. Le système kinesthésique désigne un champ sensoriel qui rassemble champ visuel et champ tactile. Il prend forme au sein d'un corps mobile, qui évolue dans un espace déterminé. La relation entre la faculté de percevoir un monde objectif et la capacité d'agir sur ce monde est établie.

La kinesthésie détermine alors la perception de l'individu mobile. Pour HUSSERL, la marche serait l'expérience la plus appropriée pour que notre corps saisisse l'environnement comme unité. Si le corps bouge, le monde aussi. Ainsi, l'individu parviendrait à distinguer le soi de l'autre. Le corps serait ainsi replacé au sein d'un processus d'appréhension d'un espace dont il deviendrait le principal outil d'analyse et de perception. Les pratiques contemporaines de la marche invitent à réinterroger la place

[20] SOICHET, Hortense. *Marche et kinesthésie, sur quelques expériences déambulatoires urbaines.* 11 juin 2009, ouvrage collectif du groupe de recherche En Marche.

du corps à l'ère de la mobilité. Depuis la fin du XIXème siècle, la perception est conditionnée par la vitesse, en peinture ou musique (FUTURISME), ou avec l'avènement du cinéma, incarnation de cette *esthétique de la disparition* dénoncée par Paul VIRILIO. Le corps est placé au second plan, non plus à l'initiative du déplacement, mais subissant la mobilité. Pratiquer aujourd'hui la marche dans le champ artistique signifie adopter le ralentissement, résister aux modes de transport rapides et leur folie.

Les marcheurs planétaires que sont certains artistes tentent de redéfinir le monde, et inventent un autre usage, tout à la fois poétique et fictionnel. Le corps ne fait pas qu'éprouver l'hostilité de la ville contemporaine, mais tente de jouer avec cet environnement perçu sur un mode onirique et fantaisiste. Cette approche n'est pas sans rappeler celle de la flânerie baudelairienne, pratiquée dans les passages parisiens durant le XIXème siècle. Une tortue en laisse, les marcheurs optaient pour une déambulation lente, qui invitait à percevoir et à s'imprégner de l'environnement traversé. Cette pratique consiste à déambuler dans l'espace urbain en abordant une attitude d'écoute de l'espace et du temps. Dans son fameux *Traité inachevé sur Paris, capitale du XIXème siècle*[21], Walter BENJAMIN proposait ainsi la flânerie comme une des meilleures façons de vivre la ville. Penser philosophiquement la flânerie, c'est penser le rapport d'une certaine pratique de la marche à soi, au corps, à l'autre et enfin à l'espace de la ville, comme un milieu de l'être-

[21] BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*. [1939] Traduit de l'Allemand par Jean LACOSTE d'après l'édition originale établie par Rolf TIEDEMANN, Paris : Le Cerf, 1989.

ensemble, qui n'est pas la cité comme le milieu d'une coexistence radicalement contingente.

Ainsi, le flâneur, figure que décrit pour la première fois Charles BAUDELAIRE comme étant celle d'un philosophe, poète ou artiste se délectant de l'esthétique du nouveau et du choc, du spectacle sublime du mouvement infini des foules anonymes[22] qui, selon lui, équivaut à la modernité. Le flâneur baudelairien apparaît comme la figure annonciatrice de mouvements qui placeront les expériences déambulatoires urbaines au cœur de leur propos, comme le précise David LE BRETON :

« La marche est une méthode d'immersion dans le monde, un moyen de se pénétrer de la nature traversée, de se mettre en contact avec un univers inaccessible aux modalités de connaissance ou de perception de la vie quotidienne. […] Au fil de son avancée, le marcheur élargit son regard sur le monde, plonge son corps dans des conditions nouvelles. »[23]

La marche est pour l'auteur une méthode tranquille de réenchantement de la durée et de l'espace. La particularité de la marche vécue comme expérience sensible la distingue des autres modes de déplacement car elle replace *in fine* le corps au centre du sujet.

KIERKEGAARD raconte que « c'est en marchant » qu'il eu ses pensées les plus fécondes et ne connait « aucune pensée aussi pesante que la marche ne puisse chasser »[24]. NIETZSCHE rajoute : « Je n'écris pas qu'avec ma main; mon pied veut toujours être aussi de la partie. Il tient son rôle

---

22 BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne.* 1863.

23 LE BRETON, David. *Éloge de la marche*. Paris : Métailié, 2000, p. 34.

24 *Lettre à Jette* en 1847 cité par David LE BRETON, in *Éloge de la marche*. Paris : Editions Métailié, 2000, p. 66.

bravement, libre et solide, tantôt à travers champs, tantôt sur le papier »[25].

Parlant de *Zarathoustra*, il écrit : « Profond état d'inspiré. Tout conçu en chemin, au cours de longues marches. Extrême élasticité et plénitude corporelle »[26]. Le XXème siècle, « ce siècle d'arpenteurs »[27] pour le dire comme Maurice FRÉCHURET, est porté par l'art de la marche sous l'impulsion des voyageurs pittoresques des siècles précédents, des pèlerins de toute sorte, d'ermites solitaires, tous ces Saint Jérôme - savants lettrés - , des topographes et des explorateurs qui nous ont habitué à la figure de la marche. Plus que tout, l'art des jardins nous a appris à nous promener marquant explicitement la place du promeneur grâce à ses allées, ses belvédères, ses promontoires.

En témoigne royalement l'orchestration rigoureuse des promenades à travers les jardins de Versailles savamment ordonnées par écrit, par Louis XIV[28] .

La marche comme acte de présence au monde et comme processus de perception de ce dernier, invite à redéfinir les représentations possibles du contemporain. Les artistes itinérants favorisent le plus souvent des démarches artistiques au sein desquelles le corps reste le medium de prédilection, dans une société qui ignore le corps comme mesure d'un temps et d'un espace.

---

25 NIETZSCHE cité par LE BRETON dans *Éloge de la marche*, *op. cit.*, p. 31.

26 *Ibidem*, p. 66.

27 *Les figures de la marche*. Ouvrage collectif, Paris : Réunion des Musées nationaux, 2000.

28 Louis XIV se promenait à chaque jour dans les jardins et a rédigé six versions de *La plus juste manière de montrer les jardins de Versailles*. BRUNON, Hervé. « Les promenades du roi ». In *Le jardin notre double*, Autrement, N° 184, mars 1999.

Établir une carte fictive, contempler les ruines d'un site archéologique, marcher dans les rues de Saint Ouen, apprécier le paysage d'un point de vue remarquable, laisser une trace dans l'herbe : telles sont les diverses actions qui ont pu suspendre le temps d'un espace pratiqué. Nous verrons avec quelques témoignages d'explorateurs comment la marche permet d'être au monde, à travers l'expansion de récits poétiques, comme le propose Rebecca SOLNIT :

« En ouvrant des sentiers, des chemins, des routes commerciales, la marche a généré le sentiment de l'espace, proche ou démesurément lointain; elle a dessiné les villes, les jardins, entraîné l'apparition des cartes, des guides de voyage, d'un équipement adapté, et bien plus encore : une gigantesque bibliothèque de récits et de poèmes, de relations de pèlerinages, de randonnées et d'ascensions, d'errances ou d'excursions en pique-niques. »[29]

Quelques expériences d'artistes marcheurs dans les paysages urbains ou agrestes nous amènent à saisir leur importance dans un monde désincarné, trop pressé d'en finir.

[29] SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Traduit de l'Américain par Oristelle BONIS. Arles : Actes Sud, 2000, p. 10.

Décomplexer la marche

Les postures et attributs habituels du peintre – pinceaux, pot de peinture, palettes – sont substitués chez l'artiste d'aujourd'hui, non pas par l'exercice d'un métier et d'un savoir-faire plastique, mais par une pratique culturelle commune qui lui permet d'affirmer la nature critique, théorique, romanesque, poétique ou encore philosophique de son engagement. L'usage de la photographie (*photos-graphein* en grec, « écriture de la lumière »), dont le caractère instantané et mécanique rompt avec la physicalité des procédés picturaux, rappelle au passage que cette revendication de cérébralité passe parfois - comme ce fut le cas pour Marcel DUCHAMP[30] - par un rejet de la peinture picturale, odorante et rétinienne, voire de toute production appartenant au champ rationnel des beaux-arts. Ce bouleversement technologique et artistique vient d'une volonté folle de vouloir fixer une image sur un support, sans intervention de la main par un pinceau ou un crayon, afin de cueillir le paysage *naturellement,* au sens de captation visuelle la plus proche de la réalité. La photographie d'Eadweard MUYBRIDGE vient de cette lignée d'inventeur, qui

[30] « Je voulais m'éloigner de l'acte physique de la peinture. Pour moi le titre était très important. Je m'attachai à mettre la peinture au service de mes objectifs, et à m'éloigner de la *physicalité* de la peinture. Pour moi, Courbet avait introduit l'accent mis sur le côté physique au XIXème siècle. Je m'intéressais aux idées – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien entendu, immédiatement considérée comme *intellectuelle, littéraire*. […] En fait jusqu'à ces cent dernières années, toute la peinture était littéraire ou religieuse: elle avait été mise au service de l'esprit. Cette caractéristique s'est peu à peu perdue au cours du siècle dernier. » (DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, coll. Champs, 1994. « Propos », p. 171.)

A travers ces propos, Marcel DUCHAMP tente de réactiver une certaine conception de la peinture comme activité mentale, renouant avec le principe léonardien de la peinture comme *cosa mentale*.

par une méthode scientifique de démonstration et beaucoup d'imagination, ont ouvert la voie aux pratiques artistiques actuelles, et porté la photographie comme agent de fiction artistique. Eadweard MUYBRIDGE inventa un procédé technique qui allait au-delà de l'expérience savante.

Connu pour ses travaux sur la décomposition du mouvement, Eadweard MUYBRIDGE[31] était un photographe américain d'origine anglaise, célèbre pour ses décompositions photographiques du mouvement, et son cliché *Le galop de Daisy* de 1878 **(figure 7)**. Ainsi est né une série de photos mythiques qui décortiquent la course du cheval pour mettre fin à une polémique sur la position des pattes pendant le galop. Étudiant la marche entre 1884 et 1885, MUYBRIDGE améliore la compréhension des mouvements humains et animaux. Il met au point un appareil, le « zoopraxiscope », qui permet d'animer une série de clichés successifs d'une même action. Cette méthode pour produire un enregistrement simultané sous six angles différents avait été imaginée dès 1879. Les mouvements des sujets humains l'interrogeaient particulièrement. Marta BRAUN interroge son travail dans un article dense, *Muybridge le magnifique*, écrit pour le colloque *Arrêt sur image et fragmentation du temps* à Montréal en octobre 2000.

Quels canons physiologiques cherchait-il à élucider par l'observation d'une femme qui poursuit une autre avec un balai se jetant dans une meule de foin ? En quoi les mouvements d'une femme obèse se levant ou d'une femme

[31] Né Edward James MUGGERIDGE, à Kingston, dans la banlieue de Londres le 9 avril 1830, mort le 8 mai 1904. Il a changé de nom pour retrouver l'origine anglo-saxonne de celui-ci.

nue frappant dans un chapeau étaient-ils représentatifs des lois de la locomotion ?

La découverte récente d'un ensemble de huit cents planches de cyanotypes, tirages contact des négatifs d'*Animal Locomotion*, au sein des archives de la *Smithsonian Institution*, où ce fonds dormait depuis 1927, permet de commencer à élaborer les réponses à ces questions[32].

Moyen économique de reproduction, les cyanotypes provenaient de chez Colt, fabricant de matériel de projection new-yorkais, et étaient probablement destinées à servir de prototypes au musée pour réaliser et commercialiser des diapositives issues d'*Animal Locomotion*. Assemblages sommaires de tirages contact, les planches sont identifiées par une étiquette pré-imprimée qui indique le numéro correspondant à celui de la publication en volume : le numéro de série des négatifs grâce auquel MUYBRIDGE répertoriait les mouvements de ses modèles depuis le début de ses expérimentations (été 1885). Les types de costumes (« nu », « cache-sexe », « drapé »), le nombre d'angles de prises de vue sont des indices présents dans son archivage. Pour réaliser l'enregistrement simultané d'un mouvement sous trois points de vue, le photographe utilisait habituellement une batterie de douze appareils pour la prise de vue frontale, plus deux appareils à objectifs multiples, disposés à quatre-vingt dix degrés et soixante degrés du sujet, l'ensemble étant coordonné par une minuterie. Les cyanotypes permettaient de réaliser un positif sur verre, puis un internégatif à partir duquel était exécutée l'épreuve finale

[32] MUYBRIDGE, Eadweard. *Animal Locomotion*. 1887, coll. part.

en collotype. Pourtant, la différence est frappante lorsque l'on compare l'état de la prémaquette aux reproductions publiées. Pour la première fois, ce matériel donne la possibilité de comprendre le surprenant travail entrepris par le photographe dans la réalisation des illustrations d'*Animal Locomotion*[33]. Chacune des vingt mille plaques négatives a fait l'objet d'opérations complexes d'agrandissement, de recadrage, d'inversion et d'assemblage, pour constituer des groupes d'apparence cohérente, le plus souvent de trente-six images, répartis en séries latérales, frontales et de biais. Même la dimension et l'orientation des planches varient pour mieux servir le choix iconographique de MUYBRIDGE. En d'autres termes, les cyanotypes nous montrent qu'*Animal Locomotion* est un projet dans lequel chacun des éléments constitutifs a fait l'objet de manipulations diverses.

D'autres assemblages prennent visiblement leur source dans l'aspect spectaculaire des phénomènes révélés par l'appareil et le plaisir que MUYBRIDGE y a trouvé : l'attirance pour un sujet comme le contorsionniste, un mouchoir qui flotte, un éventail déployé, une ombrelle tournoyante, un corps suspendu entre ciel et terre ou encore le trajet suspendu de l'eau. MUYBRIDGE privilégie de tels moments, en agrandissant l'image la plus étonnante. La description du mouvement, objet supposé de l'enregistrement, entre alors en compétition avec le pur plaisir de la découverte visuelle. Son obsession du mouvement produit plus de quatre-vingt séries illustrant le maniement de seaux, bassines, jarres, verres, pichets ou vases. Son intérêt pour le flottement des drapés remplit un

[33] MUYBRIDGE, Eadweard. *Prospectus et catalogue*. Université de Pennsylvanie, 1887, p. 11.

volume entier d'*Animal Locomotion*. Sa fascination pour les récits se lit au vu des sujets de jeune fille grecque, de paysanne ou des activités d'*Euphrosyne* (traverser un ruisseau, marcher dans la tempête).

« [...] Muybridge n'était pas un simple observateur, un greffier de la physiologie et de la locomotion, mais quelqu'un qui reconstruit le corps à travers la technologie de ses appareils et la manipulation des résultats obtenus. »[34]

En 1884, *L'Homme marchant* **(figure 8)** de profil se décline en quatre images, qui décomposent le mouvement d'une marche. Nous sommes aux prises avec une lenteur agréable, observant les lignes harmonieuses du corps de cet homme avançant. De la station immobile, il s'élance vers l'avenir, se projette dans l'espace. Un seul point le relie au sol : le pied. Après un relatif équilibre sur les deux jambes (ce qui rappelle l'*Homme qui marche* d'Auguste RODIN et son « erreur » de posture trop figée pour permettre le mouvement), le pied reçoit tout le poids du corps en déplacement. Cette figure décompose et décomplexe la marche. L'espace noir du fond met en lumière une scène de théâtre de l'acte primaire de l'homme. MUYBRIDGE s'est détourné de l'attrait du mouvement suspendu pour construire des embryons de récit par l'agencement vertical des poses.

Le travail de MUYBRIDGE matérialise un point de rencontre entre l'art et la science, où apparaissent certains des critères fondamentaux de la marche: une tension musculaire, une envie d'aller de l'avant, une trace, teinté de poésie par les accessoires, le décor, les titres.

---

[34] BRAUN, Marta. *Muybridge le magnifique*. Colloque *Arrêt sur image et fragmentation du temps*, Montréal, octobre 2000.

L'impact de cette preuve scientifique du mouvement marché a inspiré l'artiste marcheur. La prochaine partie évoque quelques autres figures historiques curieux de cette lente activité, qui font des traverses de paysages un mode de vie.

Se promener

Les *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques ROUSSEAU font part de ses réminiscences et évoque un bonheur créateur à marcher pour unique plaisir. Comme un antécédent pour caractériser ces démarches - mot à utiliser dans tous ses sens - la figure du flâneur baudelairien analysée par Walter BENJAMIN est charnière mais également la pratique de la dérive telle que les situationnistes l'ont mise en valeur. Les marcheurs actuels transforment cet héritage pour l'amener ailleurs, c'est-à-dire vers des pratiques plus largement liées à la mégapole contemporaine, à sa vitesse d'accélération et de circulation. Ainsi, l'Histoire de la mobilité dans l'art passe de l'illustration allégorique du mouvement à son utilisation directe comme outil d'expérience, comme dirait Thierry DAVILA, de « mise à l'épreuve, d'expérimentation du réel ».

« Le corps mobile, celui du flâneur, est plus que jamais aujourd'hui le substrat de la mobilité dans l'art, sa véritable incarnation. »[35]

Une promenade historique décrite par le poète Jean-Jacques ROUSSEAU, à l'île de Saint-Pierre sur le lac de Bienne, dans un extrait de sa cinquième promenade[36] de 1782, évoque une solitude inspirante, en rupture avec la traditionnelle promenade de conversation. Rappelons que l'origine du mot promenade vient du grec *pat* : marcher, et *per* : autour = *peripat*. Ce verbe signifie circuler, aller et venir, surtout en conversant, et a donné racine au nom

[35] DAVILA, Thierry. « Le déplacement un outil artistique spéculatif ». www.synesthesie.com, 31/01/2003, N° 14, Revue Mobilités.

[36] ROUSSEAU Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782). Dans *Œuvres complètes,* t.I, Edition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris : Gallimard, 1959, pp. 993-1099. *Cinquième promenade*, p. 1045.

péripatéticien, que l'on pourrait remplacer par flâneur. L'entretien philosophique réalisé au cours de la promenade comme lieu et exercice de la pensée désignait davantage qu'un mode de déplacement : un mode de socialisation. ROUSSEAU, quant à lui, annonce une conception différente de la promenade : s'il converse avec autrui, c'est davantage avec sa propre âme qu'il préfère le faire.

« De toutes les habitations où j'ai demeuré [...] aucune ne m'a rendu si véritablement heureux et ne m'a laissé de si tendres regrets que l'Isle de St. Pierre au milieu du Lac de Bienne. […] Comme il n'y a pas sur ces heureux bords de grandes routes commodes pour les voiture , le pays est peu fréquenté par les voyageurs ; mais il est intéressant pour des contemplatifs solitaires qui aiment à s'enivrer à loisir des charmes de la nature, et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrens qui tombent de la montagne. Quand le lac agité ne me permettait pas la navigation, je passais mon après-midi à parcourir l'île en herborisant à droite et à gauche. […] »[37]

C'est l'occasion pour l'auteur de « rêver à son aise » et de « parcourir des yeux le superbe et ravissant coup d'œil du lac et de ses rivages » pour se laisser bercer par le «flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles. » La nature, appréciée au fil des pas « sans prendre la peine de penser », le laisse songeur[38]. Pourquoi se promener ainsi en solitaire ? Le dialogue établit par ROUSSEAU, entre la nature et lui, l'entraîne dans une rêverie douce. Il devient intéressant de savoir que le verbe *rêver* pourrait venir du prototype latin *reexvagare*, soit « vagabonder », « errer au dehors ». Si rêver à l'origine s'apparentait à se promener, il se transforme au fil du temps

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem,* p. 1048.

d'« errer au dehors » à « errer au-dedans »[39]. Les promenades solitaires de ROUSSEAU lui permettaient d'errer au dehors pour mieux rêver au-dedans.

« Tout est dans un flux continuel sur la terre : rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles. Toujours en avant ou en arrière de nous, elles rappellent le passé qui n'est plus ou préviennent l'avenir qui souvent ne doit point être : il n'y a rien là de solide à quoi le cœur se puisse attacher. Aussi n'a-t-on guère ici-bas que du plaisir qui passe ; pour le bonheur qui dure je doute qu'il y soit connu. À peine est-il dans nos plus vives jouissances un instant où le cœur puisse véritablement nous dire : je voudrais que cet instant durât toujours ; et comment peut-on appeler bonheur un état fugitif qui nous laisse encore le cœur inquiet et vide, qui nous fait regretter quelque chose avant, ou désirer encore quelque chose après ? »[40]

ROUSSEAU expérimente la marche afin de faire émerger la pensée. Il l'appréhende comme expression du bien-être, de l'harmonie avec la nature, de la liberté et de la vertu. Adoptant un mode de locomotion autosuffisant, ROUSSEAU peut choisir son chemin à loisir sans dépendre d'un cocher ou d'un cheval. Le narrateur prend conscience de son existence. Cette méditation sur le temps témoigne d'un décalage temporel et en même temps une persistance du souvenir. Le bonheur est évoqué par une vie paisible, la nature, la promenade, l'île, figure de l'isolement. L'auteur nous présente l'image du bonheur vécu et ensuite une analyse de ce sentiment. Les perceptions visuelles et auditives sont récurrentes, une rencontre existe entre deux solitudes : la sienne et celle du paysage. Le rythme lent adopté par ROUSSEAU amène au glissement vers la rêverie. Tous ces éléments participent d'une synesthésie sensorielle.

---

[39] RAYMOND, Marcel. *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*. Paris : Corti, 1962, p. 159.

[40] ROUSSEAU Jean-Jacques. *Les Rêveries du promeneur solitaire.* [1782]. Dans *Œuvres complètes. Op.cit., Cinquième promenade*, p. 1048.

Le dernier paragraphe de cet extrait évoque le caractère utopique du bonheur : l'écriture, grâce au souvenir, perpétue le bonheur, sa remémoration. Pour le narrateur, l'instant ne dure qu'à partir du moment où il est écrit.

Jean-Jacques ROUSSEAU déclare d'ailleurs :

« Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire, que dans les voyages que j'ai faits seul et à pied. La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit. La vue de la campagne, le grand air, le grand appétit, la bonne santé que je gagne en marchant (…), l'éloignement de tout ce qui me fait sentir ma dépendance (…), tout cela dégage mon âme, me donne une plus grande audace de penser (…). »[41]

Ainsi, l'ouvrage intitulé les *Rêveries du promeneur solitaire* est né de ce rapport entre la pensée et la marche, mais sans pour autant constituer une réflexion en tant que telle sur cette pratique.

Alors que cette œuvre est contemporaine de l'émergence de la marche comme « art de vivre », d'autres écrivains, notamment au XIXème siècle, ont su élaborer des œuvres au sein desquelles la pratique de la marche est primordiale. Henry David THOREAU[42] ou Karl Gottlob SCHELLE[43] expérimentent quotidiennement la marche et en tirent une expérience sensible pour inviter le lecteur à agir de même. Ils proposent un point de vue plus élaboré que celui de ROUSSEAU sur l'état du corps en marche : une

---

41 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions.* [1778]. Livre quatrième, Paris : Gallimard, Flammarion, La Pléiade, 1959, p. 162.

42 THOREAU, Henry-David. *Balade d'hiver, couleurs d'automne*. [1888] Traduit de l'Anglais par Thierry GILLYBOEUF, Paris : Mille et une nuits, 2007.

43 SCHELLE, Karl Gottlob. *L'art de se promener*. [1802] Traduit de l'Allemand par Pierre DESHUSSES, Paris : Éditons Payot et Rivages, 1996, Collection Rivages Poche, N° 187.

description et une réflexion sur le paysage traversé en référence aux sensations corporelles alors mises à l'épreuve.

Bourlinguer

La peinture de plein-air du XIXème siècle comme la photographie ont amené les artistes à s'aventurer à pied, dans la ville comme dans la campagne. L'environnement dans lequel évolue l'arpenteur a bien sûr un effet plus ou moins immédiat. Le bourlingueur et écrivain Blaise CENDRARS en témoigne, dans un extrait des entretiens avec Michel MANOLL[44]: *En bourlinguant avec Blaise Cendrars*... Enregistrés en 1950 et diffusés sur la chaîne Nationale de la Radiodiffusion française entre le 16 octobre et le 30 novembre 1950, ces entretiens constituent le livre sonore dont Blaise CENDRARS, à soixante-trois ans, rêvait depuis longtemps. En retraçant sa vie, le poète montre comment il s'est nourri de tous les métiers qu'il a pratiqués. Tour à tour éditeur, cinéaste, traducteur, critique d'art, dramaturge, librettiste de ballets, grand reporter, ce créateur toujours en éveil a découvert dans la radio une des merveilles du monde moderne.

« Le monde est ma représentation. »[45]

Cette formule pourrait s'appliquer à la vision du monde Blaise CENDRARS, qui le parcourut sans répit. Le monde est une représentation parmi d'autres. Un esprit d'homme peut entendre en lui cette proposition comme une vérité fondamentale intuitive. L'objet que je suis, mon corps comme l'extérieur de mon physique - le paysage, l'univers matériel, tout cela n'est perceptible que pour mon esprit. Le

---

[44] CENDRARS, Blaise. *En bourlinguant... (1887-1961).* Entretiens avec Michel MANOLL (version radiodiffusée, 1950). INA/Radio France, coll. *Les grandes heures*, 4 CD, 2006.

[45] SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2e éd., 8 septembre 2004.

monde est monde en rapport seulement à la perception particulière que me renvoie mon esprit; si celui-ci disparaît, alors le monde n'est plus.

L'œuvre de Blaise CENDRARS[46], poésie, romans, reportages et mémoires, est placée sous le signe du voyage, de l'aventure, de la découverte et de l'exaltation du monde moderne où l'imaginaire se mêle au réel de façon inextricable**.** « Et je suis prêt demain matin à recommencer tout autre chose ». Blaise partageait avec son chien, nommé significativement *Wagon-lit*, son goût du voyage, et le souvenir des odeurs du monde. Il cherchait la nouveauté au fond de l'inconnu et du connu. Tout est inconnu, tout est à redécouvrir.

Blaise CENDRARS raconte sa rencontre avec Al Capone, la construction de la ville de São Paulo, comment vivre dans la rue, trier des diamants, son itinéraire au dessus du Pacifique. Il n'a jamais arrêté ses pérégrinations, sautant par la fenêtre dans le premier train qui l'a emmené en Chine. Il parle des rues de Lisbonne, « pleine de vagabonds », où le folklore est très vivant à cette époque. ROGOVINE l'a emmené, aux Indes, en Perse, en Chine... Naviguer, voguer, caboter, croiser, sillonner, voyager, marcher, aller. Il s'est inspiré de ses expériences pour les écrire. Le projet de *Bourlinguer* était différent de ce qu'il est devenu. CENDRARS devait illustrer les gravures de VALDO-BARBEY par des textes,

[46] Blaise CENDRARS, né Frédéric-Louis Sauser en 1887 à La Chaux-de-Fonds (Suisse), mort en 1961 à Paris, mène d'abord une vie d'aventurier et de bourlingueur avant d'écrire et de publier ses premiers poèmes : *Les Pâques* en 1912, qu'il signe du pseudonyme de Blaise Cendrars, alors que malade, il se voulait renaissant à travers les braises et les cendres, tel le phénix (qui deviendra *Les Pâques à New York* en 1919) ou *Prose du Transsibérien* en 1913. Il rédige des récits autobiographie avec *L'Homme foudroyé* (1945), *La Main coupée*, *Bourlinguer*. De retour à Paris en 1950, il participe à des programmes artistiques et des entretiens radiophoniques réputés avant de mourir d'une congestion cérébrale le 21 janvier 1961.

chacun parlant d'une ville, ou plutôt d'un port : Venise, Naples, La Corogne, Bordeaux, Brest, Toulon, Anvers, Gênes, Rotterdam, Hambourg, Paris Port-de-mer. Mais le foisonnement des souvenirs et du texte a tellement étendu certaines parties qu'elles ont finalement constitué des petits romans, et tout compte fait, les textes ont été publiés seuls.

« Je n'ai jamais aimé l'Art ni les Artistes » disait Blaise CENDRARS. Une coquille typographique dans un journal a transformé cette déclaration en « L'Art et les ânes tristes », ce que Blaise a aimé et gardé. La dérision dans ses écrits transforme ses errances en de folles histoires, quand il veut bien les raconter. Il garde certains de ses récits incroyables dans son « citron » -son esprit-, comme Erik SATIE qui composait sa musique en marchant dans sa lointaine banlieue, le soir. Son ami compositeur lui confiait ses obsessions de marche, qui l'amenaient à créer ses pièces musicales.

« Je marche, je marche, je marche, et je compose, et je compose, et je compose », lui disait Erik Satie. Les arbres de la route nationale marquaient le tempo, le pavé aussi, parfois il s'accrochait le pied puis il recommençait. Blaise Cendrars lui demandait s'il n'avait pas peur de se faire assassiné en pleine nuit. Erik Satie lui expliquait qu'il marchait dans la rue, brandissant son parapluie pour battre la mesure de la musique qu'il avait en tête. Si des êtres malfaisants le guettaient, ils devaient avoir peur! »[47]

Blaise CENDRARS explique habilement ce besoin de changer d'air, d'aller à la rencontre des moments inédits, qui l'inspire pour son écriture.

« Un des grands charmes de voyager ce n'est pas tant de se déplacer dans l'espace que de se dépayser dans le temps, de se

[47] CENDRARS, Blaise. *En bourlinguant...* (1887-1961) Entretiens avec Michel Manoll (version radiodiffusée, 1950). INA/Radio France, coll. *Les grandes heures*, 4 CD, 2006. piste *Écriture Des Pâques À New York.*

trouver, par exemple, au hasard d'un incident de route en panne chez les cannibales ou au détour d'une piste dans le désert en rade en plein Moyen Age. Je crois qu'il en va de même pour la lecture, sauf qu'elle est à la disposition de tous, sans dangers physiques immédiats, à la portée d'un valétudinaire et qu'à sa trajectoire encore plus étendue dans le passé et dans l'avenir que le voyage s'ajoute le don incroyable qu'elle a de vous faire pénétrer sans grand effort dans la peau d'un personnage. Mais c'est cette vertu justement qui fausse si facilement la démarche d'un esprit, induit le lecteur invétéré en erreur, le trompe sur lui-même, lui fait perdre pied et lui donne, quand il revient à soi parmi ses semblables, cet air égaré, à quoi se reconnaissent les esclaves d'une passion et les prisonniers évadés : ils n'arrivent plus à s'adapter et la vie libre leur paraît une chose étrangère. »[48]

Ce sentiment passionné pour le voyage et la lecture lie ces activités dans l'action, l'une inspirant l'autre. Cette bohème de grand luxe, « du tonnerre de dieu » qu'il menait alors, comme il disait, était magnifique. Il ne voulait pas se fixer, adhérer aux mœurs.

Quentin DUJARDIN, musicien voyageur, définit l'*itinérance* « comme une acceptation de la peur et le risque de rebondir sur l'inconnu de la remise en question. » Le voyageur prend goût à l'intuition, à l'instinctif, avec la perte de repères d'identité, les découvertes culturelles. Le corps devient un transfert, un chemin, un médium. Le foisonnement d'idées de Blaise CENDRARS inspirées par la ville interroge l'urbanisme d'aujourd'hui. Que va-t-on y chercher?

La ville peut être parcourue avec *Times Landscape* à New York d'Alan SONFIST, les sept mille chênes à Kassel de Joseph BEUYS ou la série des *Cabanes éclatées* de Daniel BUREN qui se dérobent à la vue, emportées par les reflets des arbres miroitant sur les murs. Tadashi KAWAMATA fouille

[48] CENDRARS, Blaise. *Bourlinguer. Paris, Port-de-mer.* Paris : Éditions Denoël, La plus belle bibliothèque du monde, 1948, collection Folio, p. 479.

dans les déchets de construction pour édifier des structures squelettiques de bois, pauvres et primitives, qu'il parsème dans les grandes métropoles où il œuvre, contrastant avec l'architecture moderne et postmoderne de l'époque.

« Bouge-t-on de la même façon que l'on soit un berger peul ou un citadin, une personne déplacée ou un sans-domicile fixe, un simple touriste ou un hyper-nomade sautant dans le premier jet en partance pour aller travailler aujourd'hui à New-York et demain à New-Dehli ?La surabondance d'images–monde charriées par les médias, les réflexes d'une société du zapping, les modes de l'éphémère tels qu'ils se pratiquent désormais peuvent modifier notre perception du quotidien et donner l'impression de surfer sur la vague sans pour autant nourrir une intelligence du cosmopolitisme. Dans son livre consacré à l'homme nomade, Jacques Attali stigmatisait une société à deux vitesses qui dans ses appétits chronophages se soucie peu ou prou des populations nomades menacées d'extinction et que la loi voudrait contraindre par souci d'ordre assigner à résidence. Mais il est néanmoins possible d'envisager une alternative nomade en tirant parti des flux médiatiques si souvent intransitifs qui néanmoins percent les murs de nos maisons et convient chaque jour la planète à notre table.»[49]

Ce questionnement d'Alix de MORANT mesure la vitesse du réseau actuel qui ouvre un monde à la fois excitant, sans frontières, mais aussi étouffant. Chaque ambulant a le pouvoir d'interroger et approuver une manière de se déplacer. Comme la ville, la nature « a plus d'influence sur [l'Homme] qu'il en a sur elle »[50], remarquera Richard LONG.

---

[49] MORANT, Alix (de). *Nomadismes artistiques, agencements mobiles, esthétique du déplacement. Colloque Nomadisme, Nouveaux médias et nouvelles mobilités en Europe*. Conférence Conteners, Paris, 2008.

[50] Richard LONG cité par Michel BOURREL dans *Christian BOLTANSKI, Daniel BUREN, Gilbert & George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario MERZ*, Bordeau, capcMusée d'Art contemporain, 1990, p. 151.

Chanter

« Les pas que fait un homme, du jour de sa naissance à celui de sa mort, dessinent dans le temps une figure inconcevable. L'intelligence divine voit cette figure immédiatement, comme nous voyons un triangle. Cette figure a (peut-être) sa fonction bien déterminée dans l'économie de l'univers. »[51]

Aujourd'hui, les grands phénomènes de migration, qui risquent de déplacer près d'un milliard de personnes d'ici 2040 remettent en cause la sédentarité.

«Pour des raisons climatiques, pour des raisons économiques, pour des raisons de délocalisation d'entreprises, pour des raisons touristiques, les gens bougent, et ils bougent dans un monde qui est effectivement de plus en plus petit. Cela crée des problèmes au niveau des frontières, avec la construction de murs. […] Au XIXème siècle, l'exode rural était lié à la ville industrielle. Aujourd'hui c'est l'exode des villes vers la ville future, c'est-à-dire la ville des villes, la ville des télécoms, la ville des aéroports, des gares, des ports. » [52]

Cette observation de Paul VIRILIO annonce une tendance à la mobilité qui ne fera que s'accroître. Il insiste en affirmant « que la victoire du sédentaire sur le nomade est fondatrice de la plupart des cultures, nous assistons aujourd'hui à une inversion. Désormais, le sédentaire est celui qui, très mobile, est partout chez lui – grâce au téléphone mobile, à l'ordinateur portable. Le nomade est celui qui n'est nulle part chez lui, bien souvent bloqué dans un de ces camps de réfugiés qui forment un nouvel « exurbanisme », en remplacement du « suburbanisme » des périphéries de l'ère industrielle. Cet âge de la mobilité et

---

51 BORGES, Jorge Luis. *Le Miroir des énigmes*. Œuvres complètes, Paris : Gallimard, 1993, p. 764.

52 VIRILIO, Paul. Exposition *Terre Natale, Ailleurs commence ici*, Fondation Cartier, novembre 2008-mars 2009.

de l'instantanéité crée une ville-monde mouvante, une « omnipolis ». »[53]

Le nomadisme des Hommes revient au goût du jour, au temps de la mobilité. Ce phénomène mérite d'être illustré par les itinérances de peuples qui sont tirés entre leurs pratiques ancestrales et la volonté d'usage actuel de se sédentariser.

En Australie, le paysage de la culture aborigène est crée par leurs ancêtres mi dieu mi humain. Les aborigènes doivent suivre des lignes de chansons aborigènes, qui se calquent sur le chemin des Anciens pour trouver de la nourriture. Les lignes de chants, les *song lines*[54] décrites par Bruce CHATWIN dans un livre documentaire se basent sur une cartographie créationniste. Pour voyager, voire survivre, il faut chanter la chanson de cette itinérance, une épreuve avant de pouvoir se nourrir. Le marcheur aborigène raconte l'histoire de la création de ce territoire par son déplacement, accompagné d'une description chantée du lieu, dont certaines indications utiles. Transmise de génération en génération, cette cartographie sonore devient le plan d'une chasse au trésor : eau, nourriture, abri. Passeport millénaire enrichi de l'histoire personnelle de chaque aborigène qui l'a chantée, la connaissance de ces chants de piste était nécessaire pour franchir un territoire. Ces ritournelles transmises oralement traversent des milliers de kilomètres : elles changent donc de langues mais conservent les mêmes mémoires, les mêmes rythmes. Richesses immatérielles,

---

53 VIRILIO, Paul. « Le sédentaire est désormais partout chez lui ». *Le Monde*, 15 décembre 2008.

54 CHATWIN, Bruce. *Le chant des pistes*. Titre original : *The Songlines*. Paris : Grasset, 1988, p. 58.

elles étaient un produit d'échange, contre des objets de culte.

La pensée nomade développée par Bruce CHATWIN, expert en Histoire de l'Art chez Sotheby's, particulièrement de l'Impressionnisme, est marquée par sa rencontre avec André BRETON et Georges BRAQUE. CHATWIN rédige alors un ouvrage sur le nomadisme, une *Anatomie de l'errance*.

Sa thèse est la suivante :

« En devenant humain, l'homme avait acquis, en même temps que la station debout et la marche à grandes enjambées, une "pulsion" ou instinct migrateur qui le pousse à marcher sur de longues distances d'une saison à l'autre. Cette "pulsion" est inséparable de son système nerveux et, lorsqu'elle est réprimée par les conditions de la sédentarité, elle trouve des échappatoires dans la violence, la cupidité, la recherche du statut social ou l'obsession de la nouveauté. Ceci expliquerait pourquoi les sociétés mobiles comme les tziganes sont égalitaires, affranchies des choses, résistantes au changement, et aussi pourquoi, afin de rétablir l'harmonie de l'état originel, tous les grands maîtres spirituels - Bouddha, Lao Tseu, Saint François - ont placé le pèlerinage perpétuel au cœur de leur message et demandé à leurs disciples, littéralement, de suivre leur chemin. »[55]

CHATWIN fera des allusions répétées à sa tentative de démontrer les bienfaits d'une vie en mouvement.

« L'acte de voyager contribue à apporter une sensation de bien-être physique et mental, alors que la monotonie d'une sédentarité prolongée ou d'un travail régulier engendre la fatigue et une sensation d'inadaptation personnelle. Les bébés pleurent souvent pour la seule raison qu'ils ne supportent pas de rester immobiles. Il est rare d'entendre un enfant pleurer dans une caravane de nomades. (...) "Notre nature, écrivait Pascal, est dans le mouvement. La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement." Changement de mode, de nourriture, d'amour, de paysage. Sans changement notre cerveau et notre corps

[55] CHATWIN, Bruce. *Anatomie de l'errance*. [1996]. Paris : Éditions Le Livre de poche, 2006, p. 142.

s'étiolent. Le nomadisme est non seulement un art de vivre, mais également un état d'esprit dont la qualité principale serait la curiosité pour l'autre et cela au sein même de notre environnement le plus proche. »[56]

Francis WYNDHAM, dans la préface à l'ouvrage posthume *Photographies et Carnets de voyage*, écrit à propos de CHATWIN, qu'il « concevait le voyage comme une fin en soi, comme une réalisation de l'idée de fuite et d'évasion, mais une évasion hors de rien en particulier et une fuite vers presque tout, un parcours circulaire autour de la terre qui doit se terminer là où il a débuté pour recommencer de nouveau. »[57]

Ce voyageur curieux prolonge l'expérience de l'explorateur qui, à partir d'une anecdote, réalise son rêve d'enfant de découvrir le monde.

« Une après-midi au début des années 1970, à Paris, j'allai voir l'architecte et designer Eileen Gray qui, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, trouvait tout naturel de travailler quatorze heures par jour. Elle habitait rue Bonaparte. Dans son salon était accrochée une carte de Patagonie qu'elle avait peinte à la gouache.

"J'ai toujours voulu aller là-bas, dis-je.

- Moi aussi, ajouta-t-elle. Allez-y pour moi."

J'y suis allé. J'ai envoyé un télégramme au Sunday Times de Londres : "Parti en Patagonie". Dans mon sac à dos, j'emportai le Voyage en Arménie de Mandelstam *et* In Our Time *(De notre temps) de HEMINGWAY. Six mois plus tard, je revins avec l'ossature d'un livre qui, cette fois, fut publié. »*[58]

Si cet exemple de marcheur planétaire ne justifie aucune ambition artistique, il témoigne tout de même d'un intérêt de toute époque de se rendre nomade pour purger son vécu, d'une certaine manière, avant de le garnir. Ce

---

56 *Ibidem*, p. 178.

57 CHATWIN, Bruce. *Photographies et carnets de voyages*. Paris : Éditions Grasset, 1993, p. 75.

58 CHATWIN, Bruce. *Anatomie de l'errance*. [1996]. Paris : Éditions Le Livre de poche, 2006, p. 32.

processus indissociable du déplacement permet un dépaysement pour une compréhension rafraîchie du paysage inconnu. Aujourd'hui, les rituels ambulatoires s'installent et zèbrent notre époque d'itinéraires imprévisibles. De nombreux artistes balisent des territoires délaissés, méconnus, inattendus, pour fabriquer, au sens poétique, non seulement une trajectoire esthétique, mais surtout un enjeu de la traversée. Notre rapport à l'espace se réfléchit dans ce qui nous entoure. Heuristique (grec ancien *ευρίσκω, eurisko*, « je trouve »), la déambulation, ou ambulation, ouvre aux inventeurs du sensible les chemins de la pensée sur un territoire labyrinthique : la planète.

Si l'expérience de Bruce CHATWIN se place dans la survie et la nécessité du peuple aborigène, les pratiques que nous évoquons se déroulent principalement au cœur des villes, à partir du XXème siècle, dans un geste artistique aussi nécessaire qu'une quête de nourriture.

Dans son livre *L'invention du quotidien*, Michel DE CERTEAU analyse l'appréhension sensible d'un espace et souligne qu'un lieu devient espace lorsque il est éprouvé par des marcheurs, lorsque les habitants se le sont approprié, physiquement et symboliquement. Le lieu est *pratiqué*[59]. La fabrique de l'espace passe par le corps. Le lieu-même (*topos*), différant de l'espace qualifié (*chôra*) dans la pensée d'Augustin BERQUE, suggère ce besoin d'appropriation pour qu'il existe. L'alliance du regard et du mouvement aboutit à la production, à l'invention même du territoire.

[59] DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris : UGE, 1980.

Le paysage en mutation

Les paysages traversés par les artistes lors de leurs déambulations, ou plutôt *ambulation* - nous expliquerons ce mot dans le chapitre du même nom plus tard - sont souvent *in-visible (unseen* en anglais[60]*)*, non vu par les passants. L'artiste travaille alors le terrain comme une sculpture, un art du paysage se profile à l'horizon. Le terme anglophone très répandu du *Land Art* vient du mot *landscape* : paysage. Cet espace collectif, naturel, sauvage est mis à nu, ici, là-bas, mais peu observé au quotidien. Il émerge dans les années soixante lorsque les artistes fuient les lieux de l'art (musée, galerie) pour travailler dans un espace sans limites.

La réception et la représentation du paysage peut être éclairée par certaines préoccupations d'artistes qui travaillent un contexte en trois dimensions, quand le paysage est à la fois le *medium* (le moyen de transmission d'un message) et l'objet de la représentation. La spatialité de cette expérience s'éloigne de la représentation en deux dimensions. La vision et l'écoute du paysage se traduit par leur dislocation, qui permet de localiser un lieu précis tout en englobant l'espace total. Ce que les sens du corps embrasseront sera mémorisé et interprété selon ses propres codes. Etudier la façon dont nous percevons l'espace questionne la notion de réalité et de construction de l'espace. Notre culture visuelle et sonore découle d'une manipulation particulière des paysages. Nous pouvons

[60] W.J.T. MITCHELL. "Landscape and invisibility : Gilo's wall and Christo's Gates". In *Sites Unseen, Landscapes and Vision*. Pittsburgh : Editions Dianne HARRIS - D. FAIRCHILD RUGGLES, University of Pittsburgh Press, 2007, p. 33.

explorer de nouvelles façons de comprendre le paysage comme une expérience corporelle pendant laquelle l'œil et l'oreille opèrent en collaboration avec les autres organes dans un système dynamique des sens en éveil.

Que pourrait être un paysage ?

Une nécessité primaire d'ouvrir ses yeux et oreilles sur un horizon, analyser un espace dans lequel notre corps de meut pour en évaluer les distances qui nous séparent d'une nourriture, d'un abri, d'une lueur.

Mais l'acte d'observation est loin d'être simple. Il résulte d'un mélange de conditions physiques, psychologiques et culturels qui façonnent aussi les paysages.

Denis COSGROVE note que le « paysage est une façon de voir. »[61]

Cette remarque est presque une tautologie. En effet, le lien étymologique entre la vision et le paysage vient du grec, si nous prenons le terme *landscape*. Il dérive du verbe grec *spokein*, qui signifie contempler, voir, examiner, inspecter[62].

Les paysages façonnés par les Hommes et leur Histoire reflètent l'ère de la mobilité : une période de progrès parfois destructeur, en constant changement, qui illustre la notion occidentale de l'Espace-temps. Les espaces d'ambulation ont

---

61 COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison : University of Wisconsin Press, 1998, p. 1.

62 POUSIN, Frédéric. *Visuality as politics: the example of urban landscape*, in *Deterritorializations…Revisioning Landscape and Politics*. Londres : Edition Mark Dorrian and Gillian Rose, Black Dog Publishing, 2003, p. 161.

Notes étymologiques: VAN ERP-HOUTEPEN, Anne. *The etymological origin of the garden*, in *Journal of Garden History 6*, n°3, 1986, pp. 227-231.

une histoire, qui pourrait débuter avec une représentation encore usitée aujourd'hui : la perspective du *Quattrocento*.

Une idée occidentale de l'Espace-Temps

L'agencement de l'espace d'ambulation en rapport avec le corps qui s'y promène doit être éclairé. Pour cela, nous résumons une brève histoire de la notion d'espace occidentale, du *Quattrocento* aux espaces virtuels du XXIème siècle, afin d'affiner l'utilisation du terme « Espace ». Cette dimension n'existe qu'avec un frottement d'une présence au « Temps ». Nous tenterons donc de rappeler les bases de l'Espace-Temps qui fait exister les paysages dans lesquels nous évoluons.

Le flâneur, figure idéale apparue chez Charles BAUDELAIRE comme peintre de la vie moderne, questionne les espaces d'ambulation et ses expansions en devenir. Rappelons que le nom expansion décrit une augmentation de volume ou de surface (*expansio* en latin : épandre). Walter BENJAMIN fait de la ville le témoin sacré de la flânerie, celle-ci devient la matière même de l'expérience artistique. Il ressort que « le flâneur va oisif comme un homme qui a une personnalité et proteste contre la division du travail qui fait des gens des spécialistes. Il proteste également contre leur activité industrieuse »[63]. Dès le départ, cette errance,

[63] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Traduit de l'Allemand par J. LACOSTE, Paris : Payot, 1979, pp. 115-116.

impossible à assimiler au champ de l'économie échappe à la valeur du temps de travail. Le flâneur « herborise le bitume » tout en faisant l'éloge de la lenteur comme de la nonchalance au rythme des tortues qu'il s'amuse alors à promener dans les rues parisiennes.

Dès la fin du XVIIIème siècle, marcher résiste à l'ère du temps, qui, avec la révolution industrielle occidentale est de plus en plus précipité. À cet égard, les flâneries du XIXème siècle s'opposent à la logique productiviste et mettent en suspens la logique utilitaire. Certains promeneurs de la modernité, de Walter BENJAMIN et son livre *Les passages*, en passanrt par l'arpenteur de KAFKA, ou la *Passante* de BAUDELAIRE, jusqu'au *Livre blanc* de Philippe VASSET où l'écrivain déambule dans les zones non cartographiées, ont posé sur la ville un regard différent.

La situation actuelle est telle que nous nous détachons d'un Espace-temps traditionnel, par l'avènement des réseaux, du temps réel et des nouvelles technologies, qui nous permettent d'être connectés en permanence et transforme la notion d'espace (virtuel) et du temps (intemporel). Bien sûr, la perspective n'est qu'une infime partie de la problématique spatiale, qu'il faut tout de même rappeler. L'idée de représentation de la profondeur me semble essentielle quant à la pratique actuelle de la performance marchée, d'horizons parcourus, de captation sonore en extérieur, qui déploient certaines réflexions sur un Espace-temps en mutation.

L'anthropologie de l'espace-temps, champs de recherche encore émergent dans les sciences sociales,

fournit une approche des territoires, fondée sur l'idée d'une dialectique entre espace physique et phénomènes sociaux. Trois notions distinctes correspondent à trois niveaux d'analyse : le lieu, l'espace, et le territoire. Les analyses de Michel de CERTEAU, dans *L'invention du quotidien*, permettent d'éclairer les distinctions entre les trois notions.

1- Le lieu est l'ensemble des locaux : une étendue de terre et les éléments matériels qu'elle contient. Il renvoie à l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence stabilisée.

« Un lieu est une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. »[64]

2- Chez l'auteur, on peut parler d'espace lorsque le lieu est pratiqué, comme nous l'avons évoqué plus haut :

«L'espace est un croisement de mobiles, il est animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Il y a espace dès lors qu'on prend en considération des vecteurs de direction, de vitesse, et la variable temps. […] L'espace serait au lieu, ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambigüité d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. A la différence du lieu, il n'y a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un 'propre'. En somme l'espace est un lieu pratiqué*. »*[65]

Ainsi, la rue, lieu géométriquement défini par l'urbaniste, est transformée en espace-temps par des marcheurs. Les usages d'un lieu constituent ainsi des modes de production de l'Espace-temps.

---

64 DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris : UGE, 1980, p. 172.

65 *Ibidem*, p. 173.

3- La notion de territoire relève quant à elle d'une élaboration pluridisciplinaire. Elle renvoie tout d'abord à la géographie politique, qui définit le territoire comme une étendue de terre relevant d'un pouvoir spatialement délimité. Cette notion de territoire s'enrichit progressivement d'un contenu emprunté à la zoologie, en s'entendant comme une portion de terre marquée et défendue par un animal contre ses congénères.

Dans *L'organisation politique de l'espace*, E. J. SOJA propose une synthèse de ces différentes dimensions de la notion de territoire, pour définir celui-ci comme « un phénomène de comportement associé à l'organisation de l'espace en sphères d'influence ou en territoires clairement délimités qui prennent des caractères distinctifs et peuvent être considérés, au moins partiellement, comme exclusifs pour leurs occupants ou ceux qui les définissent. »[66]

Le territoire constitue donc un espace socialement marqué et différencié. Un espace objet de délimitations, marquages distinctifs, représentations et appropriations individuelles ou collectives. La ville, en tant que territoire, n'existe alors que par les usages pratiques et symboliques qui l'actualisent. Son organisation formelle (géométrique et urbanistique) se base sur un système topographique qui devient réellement espace et territoire par les usages qui s'y déploient (les mobilités mises en œuvre, les temporalités associées, les images et les représentations que les usages y inscrivent). Dès lors, le territoire urbain se caractérise par les usages de ses étendues et les représentations de ses

[66] SOJA, E.-J.."The political organization of space", in *Annales of association of American geographer*. Commission on College Geography, 1971.

espaces. L'urbanité, autrement dit, le rapport pratique et symbolique entretenu par le citadin à son environnement, conditionne la substance même du territoire urbain : un espace-temps socialement marqué et différencié. Si les villes sont imprégnées par leurs habitants, nous pouvons observer qu'une dématérialisation globale de l'Espace-temps est en marche : communication internet, modification des perceptions de la distance, seconde vie virtuelle… *Les origines des Arts multimédia, l'influence des mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art,* texte de Roberto BARBANTI, pointe les effets de la technologie sur nos modes de vie constamment connectés en réseau.

« Les mnémo-télé-technologies[67] *opèrent dans un au-delà de toute étendue identifiable : le lieu et le territoire, en tant qu'expressions localisées et dimensions qualitatives de l'espace, sont dépassées et cette « dé-mesure » nous oblige à une confrontation nouvelle et directe avec les questions de la présence et de la distance. En effet, nous sommes progressivement et davantage conduits à une relation particulière et inédite pour tout ce qui concerne les rapports proche/loin, local/global, intérieur/extérieur et intériorisation/extériorisation. L'individu est constamment stimulé, et donc orienté, par des connexions qui proviennent d'un ailleurs et qui renvoient à ce même ailleurs. Ce faisant l'individu, ainsi sollicité, est continuellement amené à se situer dans cet ailleurs68, et cela tant du point de vue de son imagination et de sa pensée que du point de vue sensoriel. »*[69]

Les machines de communication nous assaillent de cartographies disponibles. A travers nos téléphones et ordinateurs, animaux de compagnie d'aujourd'hui, nous pouvons vérifier que nous sommes bien là où nous nous trouvons. Le satellite guide notre voiture dans le labyrinthe

---

[67] Les *mnémo-télé-technologies* sont définies par Roberto BARBANTI : « Technologies de la mémoire acoustique et de la transmission à distance », dans son livre : *Les origines des Arts multimédia, l'influence des mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art* Nîmes : Lucie Éditions, 2009, p. 9.

[68] *Ibidem*, Notes de l'auteur : « On pourrait dire dans ce *lointain* non-auratique », p. 74.

[69] *Ibidem*, p. 74.

du monde. Parmi toutes les options d'arrêt dans le temps qui nous sont proposées (hôtels, stations services, musées, restaurants, monuments...), les artistes se faufilent et « deviennent sans le savoir des géographes du sensible. Devrions-nous laisser les opérateurs de téléphonie et autres ingénieurs de mobilité être les seuls producteurs d'innovation? »[70]

Le géographe spécialiste de la ville contemporaine Michel LUSSAULT souligne qu'il convient d'opérer entre l'enveloppe urbaine et le monde urbain lui-même. A l'heure où la ville se parcellise et s'atomise, les artistes de l'espace public cherchent à créer du sens et de la relation. Ils tentent de dresser de nouvelles cartes d'intelligibilité du territoire, en disposant des œuvres d'un urbanisme de l'imaginaire. Le monde urbain d'aujourd'hui n'a plus grand chose à voir avec celui du siècle dernier, ni même avec celui du début de la journée.

Les bouleversements sont tels que la recherche en sciences de l'information considère la rue comme une plateforme d'échange privilégiée, modifiant notre relation à la ville et aux autres. Les artistes usent des nouveaux moyens technologiques pour cristalliser, depuis une vingtaine d'années, un processus de métamorphose. Une perméabilité s'est mise en place entre plasticiens, artistes de rue, scénographes, urbanistes, architectes, sociologues, géographes et anthropologues, questionnant le fait d'être acteur d'une évolution urbaine. Toujours connecté, le marcheur planétaire ne connait pas de limites sur le réseau

[70] ADOLPHE Jean-Marc, SAUVAGEOT Pierre. *Géographes du sensible*. Cahier spécial, *Métamorphoser la ville*, Mouvement n°56 (juillet-septembre 2010), coédition avec Lieux Publics, Centre National de création, p. 3.

virtuel. L'espace qu'il parcourt avec ses pieds est devenu *hyperspatial*[71], au sens d'*hyperlien*.

Nous pouvons désormais être synchronisés avec l'espace dans lequel nous existons par le biais de téléphones et autres instruments technologiques de mobilité. De liens en liens, nous glissons vers une combinaison complexe d'espaces, de pratiques et de relations qui ne sont plus de classiques emboitements d'échelles, locales, régionale, nationales. Nous vivons dans des espaces urbains hyperspatiaux en écume et fondamentalement illimités dans une mise en scène permanente. Les artistes peuvent contribuer à la progression de l'intelligibilité des phénomènes sociaux. L'hyperspatialité dont parle Michel LUSSAULT est portée par une politique de l'espace qui pourrait redéfinir l'espace public actuel, prescriptif et uniforme.

Les individus-acteurs peuvent construire une mise en commun de valeurs pour imaginer des espaces qui ne seraient ni l'espace public marchand des centres commerciaux, ni l'espace public prescriptif des urbanistes ou des pouvoirs publics.

Cette analyse des perceptions sensorielles modifiées nous amène à questionner une façon de représenter l'Espace-temps depuis le *Quattrocento* : la perspective euclidienne, basée sur les connaissances géométriques de l'époque. Ce mode de reproduction de l'Espace-temps

[71] Terme développé par Michel LUSSAULT dans *Une politique de l'espace*, cahier spécial, *Métamorphoser la ville*, Mouvement n° 56 (juillet-septembre 2010), coédition avec Lieux Publics, Centre National de création, p. 6.

encore usité aujourd'hui est-il encore à même de matérialiser nos conceptions temporelles et matérielles ?

Une perspective du Quattrocento

En 1415, BRUNELLESCHI réalise une première expérience sur la place San Giovanni à Florence avec la *Tavoletta* : d'une main on tient cette tablette en appliquant son œil contre le trou au revers de la peinture et de l'autre on tient le miroir pour qu'elle s'y réfléchisse. Les corps peints cessent de flotter dans l'espace et le tableau devient une fenêtre sur le monde grâce à la perspective centrale, qui introduit la notion d'horizon.

Dominique RAYNAUD nous éclaire sur les conditions d'invention de la représentation de la perspective qui sévit jusqu'à nos jours, mais qui ne correspond plus à notre mode de vie en réseau. De nombreux artistes continuent pourtant de l'utiliser, afin de saisir les paysages parcourus et partager ainsi une expérience sensible d'être au monde. Dans cet article, Dominique RAYNAUD apporte les précisions suivantes :

« *On admet ordinairement que Filippo BRUNELLESCHI (1377-1446) réalisa la première perspective rigoureuse à Florence vers 1413. À cette date, BRUNELLESCHI, placé à la porte centrale de la cathédrale Santa Maria del Fiore, aurait reproduit, à l'aide d'un tableau percé et d'un miroir, l'image du Baptistère San Giovanni qui lui fait face.*[72]

[…]Dans le De pictura*, Leon BATTISTA ALBERTI (1404-1472) expose une construction dans laquelle on reconnaît généralement la première codification de la représentation perspective. Cette méthode est, encore aujourd'hui, très souvent qualifiée de*

[72] RAYNAUD, Dominique. *L'émergence de l'espace perspectif : Effets de croyance et de connaissance*. Collège de France, Paris : O. Jacob, 2005, pp. 333-354. A ce propos, l'auteur fait mention du témoignage d'Antonio di Tuccio Manetti, seul compte-rendu indirect (il n'était pas né au moment de l'expérience) qui « n'accrédite en rien le statut d' "expérience" que l'on prête généralement à ce que fit Brunelleschi. [puisqu'il] n'emploie jamais le terme d'expérience,[…] Il utilise des termes concrets : "mettre en pratique" (misse innatto), "montrer" (mostro una tauoletta), "faire" (fecie una pittura) … desquels on ne peut inférer, en toute rigueur, ni le caractère public d'une expérience faite devant témoins, ni l'existence de quelque dispositif expérimental que ce soit. […]»

costruzione legittima*. Cette expression a été popularisée par PANOFSKY qui écrit :*

"[…] aux alentours de l'année 1420, la costruzione legittima *fut, on peut bien le dire, "inventée"[73]." »*

… Expression « lourde de sens » impliquant selon cet auteur, « l'existence d'une règle universellement vraie dans la représentation de l'espace et [imposant] l'unité de la perspective du début du *Quattrocento* à nos jours […] toute règle légitime [supposant] qu'elle soit fondée sur un ordre rationnel ; qu'elle soit appliquée» :

« *[...]Troisième jalon de ce développement, MASACCIO (1401-1428) est crédité d'une application des lois de la perspective inventées par BRUNELLESCHI et codifiées par ALBERTI. La* fresque de la Trinité *qui se trouve à Santa Maria Novella de Florence, peinte vers 1425-1427, est habituellement considérée comme une application exemplaire des lois de la perspective. Les éloges dont elle fait l'objet s'inscrivent dans le sillage d'un jugement de PANOFSKY selon qui la Trinité montre une "construction totalement exacte et unifiée[74]". Les recherches contemporaines ont progressivement révisé cette appréciation — quoiqu'on puisse encore trouver, ici ou là, des jugements de conformité au canon de la* costruzione legittima. »[75]

En particulier, plus d'une trentaine de perspectives « linéaires » qui, « au lieu de converger en un seul point de fuite, conduisent à deux points centraux situés sur le même horizon […] dont certaines de Giusto de' MENABUOI, Gentile da FABRIANO ou Lorenzo GHIBERTI[76] […] et n'ont guère retenu l'attention jusqu'à présent (en raison de la croyance qu'il aurait existé une codification perspective dès le XVème

---

73 Notes de l'auteur, *op.cit.* : PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. [1923-1924] Paris : Éditions de Minuit, 1975 p. 146.

74 *Ididem*, p. 147.

75 RAYNAUD, Dominique. *L'émergence de l'espace perspectif : Effets de croyance et de connaissance*. Collège de France, Paris : O. Jacob, 2005, pp. 333-354.

76 Notes de l'auteur, *op.cit.* : Par exemple : Giusto DE' MENABUOI, *Jésus parmi les Docteurs* (1376-78), Stefano DI SANT'AGNESE, *Madone à l'enfant* (ca. 1390), Taddeo DI BARTOLO, *La Cène* (1394-1401), Lorenzo MONACO, *L'Adoration des Mages* (ca.1421), Lorenzo GHIBERTI, *Le Christ parmi les Docteurs* (ca. 1415), Niccolò DI PIETRO, *Saint Benoît exorcisant un moine* (ca. 1420), Gentile DA FABRIANO, *Infirmes au tombeau de Saint Nicolas* (1425), Giovanni DI UGOLINO, *Madone à l'enfant* (1436).

siècle) […] ne sont en aucun cas assimilables à des perspectives synthétiques ou bifocales »[77] en ce qu'elles ne relèvent pas de la vision monoculaire :

« Ces tracés ont été jugés hétérodoxes — tout du moins rétroactivement — par la condamnation des Deux règles de la perspective pratique de VIGNOLE et DANTI. Ils y réfutent la construction à deux points de fuite par l'argument que le « sens commun » est unique. Les sensations visuelles issues des deux yeux étant fusionnées au chiasma, elles produisent donc une seule image. C'est pourquoi il ne doit y avoir qu'un seul point de fuite dans une perspective centrale. Le fait même que l'architecte et le mathématicien consacrent un long développement à cette réfutation atteste qu'il y avait un enjeu à entreprendre cette critique et que ce système hétérodoxe était probablement encore en circulation peu avant la première rédaction des Deux règles, en 1559. Mais cette perspective hétérodoxe, dérivée des principes de la vision binoculaire, avait un fondement rationnel et des sources à même d'en étayer la construction. »[78]

Les origines de la perspective occidentale, représentée sur un tableau, dirigeant le regard, traversent les siècles pour vérifier l'évolution de cette notion, liée à l'intérêt grandissant des penseurs à propos du mouvement, de l'ambulation, et du rapport corps/espace. Cette perspective de la vraisemblance adoptée par les artistes rencontre une « aporie engendrée par ce traitement de l'espace »[79]. La pyramide visuelle composée du faisceau de rayons horizontal qui construit l'espace depuis le Quattrocento définit un lieu de manière mathématique mais illusionniste. Cette méthode d'appréhension de l'espace est largement remise en cause au vingtième siècle avec les mouvements cubistes ou constructivistes jusqu'à FLUXUS qui propose

---

77 RAYNAUD, Dominique. *Perspective curviligne et vision binoculaire*, *Sciences et Techniques en Perspective* . N° 2, 1998, p. 3.

78 *Ibidem,* p. 4.

79 CHASTEL, André. « Les apories de la perspective au Quattrocento ». In *La prospecttivarimassimentale, codificazioni i trasfessioni*, Firenze, 1980, vol. 1, pp. 51-52.

radicalement de nouvelles perspectives de construction de l'espace.

Dans un article intitulé *Anthropomorphisme de la pensée*, Hervé FISCHER analyse l'impact de la notion d'Espace-temps du *Quattrocento* au XXIème siècle à partir de l'espace perspectif qui, dès la Renaissance italienne « met en scène un point central, irréel, à partir duquel tout l'univers réel se construit et s'ordonne [autour] du point de fuite sur la ligne d'horizon, […] symbole de l'autorité divine, unique, dont dépend l'organisation de l'espace réel […] première humanisation d'une image du monde […] lien (encore abstrait) entre la transcendance et la réalité de notre monde, marquant le début du réalisme, qui valorise notre espace, mais sous l'autorité d'une *imago* paternelle absolue. » Cet « ordre naturel préétabli », est confronté selon lui, dès le XIXème siècle à « la monté de l'individualisme [qui] signifie la montée du pouvoir des fils par rapport à l'imago paternelle (Le Père-Dieu-Roi a été guillotiné) » à travers la découverte de la Nature par le Romantisme, puis l'Impressionnisme et de la Société par les sociologues :

« La montée de l'individualisme, l'invention de la psychologie s'expriment dans l'espace social comme dans l'espace pictural : pointillisme pictural et atomisme social. D'où l'effort d'un DURKHEIM ou des théoriciens de la Gestalt*, pour resolidariser cette image divisée, réaffirmer la primauté du tout sur les parties, de la société sur les individus, de la famille sur fils, faire prévaloir la solidarité sur le suicide et contenir les tendances à l'anomie ou à l'anarchie. La représentation de l'espace-temps couplée en un système d'axes orthogonaux avec abscisse et ordonnée, avec un point d'intersection central, semble reprendre en zoom le point central de fuite de l'espace en perspective conique du* Quattrocento*. Mais ce n'est plus l'objet du monde que représente ce nouveau système symbolique: c'est l'instant de sa transformation. Ces espaces ont donc encore un centre, un point fixe, un point de référence, une unité, mais segmentaire. La globalité est relativisée, fragmentée. L'accumulation de petits volumes géométriques par laquelle*

CÉZANNE s'entête à représenter l'espace réel des pommes ou de la montagne Sainte-Victoire témoigne encore de cette image fragmentée - un jour elle sera fractale - du monde. La peinture futuriste, en affirmant le primat du mouvement (espace x mouvement) sur la stabilité, de l'énergie sur la matière, poursuivra cette démarche plus audacieusement, détruisant la figure humaine, son unité, son identité, sa position centrale. Le cubisme de BRAQUE et PICASSO répondront au même appel idéologique en multipliant dans la simultanéité les angles de vue et donc aussi le mouvement par rapport à une même figure, dont les facettes sont désunies. Le relativisme prend ainsi valeur d'idéologie dominante.» [80]

D'où l'équivalent que propose Hervé FISCHER entre l'évolution de l'espace euclidien perspectif (de un à plusieurs points de fuite) et « l'évolution de l'astrophysique, centrée sur un soleil, puis établissant la réalité d'un très grand nombre de systèmes solaires […] à la conquête de la Nouvelle Frontière, […] aux confins de la Voie lactée […] vers d'autres univers plus lointains […] parallèles », à de multiples dimensions exploitées par « la littérature de science-fiction d'un Guy GAVRIEL KAY » (jusqu'à neuf selon la théorie quantique précise l'auteur) :

« A fortiori, c'est ce que signifie l'évolution de l'astrophysique, avec la nouvelle unité de mesure des années-lumière (espace x temps), comme un écho scientifique à la démarche futuriste. L'invention du principe de la relativité par EINSTEIN exalte cette évolution. Du couple énergie/matière (père/mère) métamorphosé en couple espace/temps, naît dans le spasme du big bang l'univers, fils de cette cosmogonie familiale: E = mc2. Nous avons pris conscience cependant que la terre ne serait qu'une minuscule planète périphérique, dans un lieu sans qualité, dans un système solaire petit et quelconque, en marge d'une galaxie ordinaire, parmi tant d'autres. Faut-il désespérer du désenchantement de ce monde, de notre grandeur perdue? Nous voilà dans une cosmogonie de classe moyenne, où chacun est devenu un numéro quelconque, anonyme et sans qualité distinctive, dans la masse amorphe, où il n'y a plus de centre, mais seulement des individus interchangeables, où les rois-soleil et présidents se sont démocratisés et dévalorisés, interférant avec les multiples pouvoirs des syndicats, des banques, des multinationales, des partis

[80] www.hervefischer.net , site consulté le 05 août 2010.

d'opposition, pour des temps courts et contractuels. L'individu se perd dans la masse, comme la terre dans l'univers. »[81]

En témoigne selon l'auteur « La peinture en dripping afocal et virtuellement extensible dans toutes les directions d'un POLLOCK, les monochromes, les peintures vides ourlées de franges de couleur d'un Sam FRANCIS, les formes répétitives insignifiantes de peintres comme Viallat ou TORONI (Support-Surface) [qui] font toutes écho à cette perte d'importance de l'individu dans l'idéologie de la classe moyenne: il n'est plus le centre, il est neutre et interchangeable. » Mais cette perte de l'individu dans la masse, n'implique pas cependant un retour à « ordre naturel préétabli » mettant entre parenthèses « la monté de l'individualisme » opérée au XIXème siècle puisqu'il n'y aurait plus ni individu ni centre comme semblent le suggérer les propos de l'auteur :

« Nous voilà rendus dans le mythe de la surface sociale, caractéristique de l'idéologie de classe moyenne, sans profondeur, sans centre, ce que LACAN appelle l'Autre. Nous y évoluons dans des réseaux équivalents, les rhizomes de DELEUZE et GUATTARI, les mass media, la surface de communication, la toile Internet. Pour avoir voulu nier la pyramide de la hiérarchie sociale, l'individu se retrouve partout, mais indifférencié, dans un espace afocal et uniforme, unidimensionnel, perdu dans les rhizomes et les réseaux, comme un atome, ou plutôt comme un bit. Bientôt un radical libre? Du moins le croit-il. Car un mythe en cache toujours un autre et cette nouvelle représentation, qui correspond à l'analogie du système informatique (L'homme numérique de Nicolas NEGROPONTE), n'est que la représentation de l'espace-temps actuel, qui ne doit pas davantage échapper à la critique de la mythanalyse. MATISSE et GAUGUIN ont rejeté la 3e dimension de profondeur inventée au Quattrocento et réinventé l'espace en deux dimensions de la composition et de l'arabesque, annonçant la cosmogonie contemporaine de la classe moyenne. Les nouvelles valeurs de la surface sociale à laquelle réfèrent la psychanalyse de LACAN, l'idée de l'homme médiatisé ou numérique, le déclin de la psychanalyse et de la psychologie de la profondeur au profit du béhaviorisme, les nouvelles tendances de l'art et la toile Internet,

81 *Ibidem.*

signifient le retour à un monde plat, à deux dimensions. Ce monde est de plus en plus iconique et pictographique. Sa troisième dimension, le temps, perd peut-être aussi de l'importance, après avoir été revalorisée pendant deux siècles. Il se pourrait bien que le XXIe siècle perde le sens du temps autant que de l'espace (deux termes du même couple), au profit du temps vertical, du réseautage en mosaïque et de la circularité. »[82]

L'Espace-Temps du réseau est ainsi questionné dans sa dimension sensorielle et sensible, dématérialisée dans un temps vertical. En s'éloignant des lois de la représentation et de la perspective, les artistes opèrent un déplacement de la perception. Comme l'énonce Paul KLEE, « un rythme, cela se voit, cela s'entend, cela se sent dans les muscles ». Le rythme créé par la répétition d'un motif ou le jeu de couleurs, entraîne une mobilité du regard, voire le déplacement physique ou psychique du visiteur dans l'espace pratiqué.

Et l'œil suggère alors à l'oreille des choses qu'elle ne peut entendre. Cet échange sensoriel peut même aller, chez des personnes atteintes de synesthésie (phénomène neurologique associant plusieurs sens), jusqu'à l'association systématique d'une couleur à un son.

Selon Jean-Louis DÉOTTE, la flânerie propose « un nouveau réglage de la vision et de l'audition », avec deux critères : « le décentrement et la série. Coupe, stase et répétition : l'esthétique de la série rompt avec la perception réaliste perspectiviste, avec l'enchaînement logique, et instaure un régime du signe non-signifiant – chaque élément de la série n'est pas nécessairement signifiant. Décentrement et série : le geste de la flânerie engendre de nouvelles formes de temporalité, des rapports nouveaux

82 *Ibidem.*

entre extérieur-intérieur, des effets de décontextualisation, etc… »[83]

Cette nouvelle temporalité connaît dès le début du vingtième siècle un bouleversement de la perception, du rapport du corps à l'Espace, intrinsèquement lié au Temps, avec des mouvements d'avant-garde comme le FUTURISME, le DADAÏSME ou FLUXUS.

Une étude succinte de moments historiques déterminants nous permet de mieux comprendre les origines des pratiques actuelles d'artistes mobiles, notamment à travers l'importance de la matière sonore au sein de leurs pratiques plastiques, ainsi que du dé-placement et placement des corps.

[83] LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (dir.). « Propos sur la flânerie ». *Revue Appareil* [en ligne], Nouvelles publication, mis à jour le 9 mai 2009, DÉOTTE, Jean-Louis. « Le flâneur démocrate ? », consulté le 1er mai 2011.
http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=795

La plasticité du bruitisme

Depuis le XIXème siècle, les machines ont imprégné de bruit la vie de l'homme moderne. L'intensité sonore est plus grande, rappelle le musicologue Hanz Heinz STUCKENSCHMIDT, « dans l'artère principale d'une grande ville, dans un dépôt de machines, dans une gare, dans un aérodrome, qu'en décelait l'univers tout entier au temps des relais de postes. »[84]

Ce constat toujours d'actualité nous mène à distinguer le « bruit »[85] du « son », et son utilisation au sein des Arts Plastiques, notamment avec la tendance transdisciplinaire des mouvements avant-gardistes du début du XXème siècle.

La fée électricité mène à la musique électronique d'aujourd'hui, et si elle est actuellement appréciée sous de nombreuses formes, dont celle d'une esthétique *low fi*[86], ce n'était pas le cas au XIXème siècle, quand Georg Wilhelm Friedrich HEGEL cherchait plutôt la pureté. Le bruit, ou *noise,*

---

84 STUCKENSCHMIDT, Hanz Heinz. *Musique Nouvelle*. Paris : Corrée Buchet-Chastel, 1956, p. 160.

85 Le mot « bruit » découle du verbe « bruire ». Du latin *brugitum*, participe passé du latin populaire *brugere* (= il brame), rapport au cerf qui brâme dans la forêt. Brugere est l'association du latin classique rugire, « rugir », et bragere, « braire ». Au XIIème siècle, le bruit avait donc pour acception « renommée », « éclat » (au sens figuré), puis « son de voix » sans articulation distincte (sens propre). Le mot oreille quant à lui vient du latin auricula, diminutif d'aurem. S'y rattachent les mots « ouïr », « ouï-dire », « inouï », mais aussi le verbe « obéir » (oboedire en latin : avancer ou prêter l'oreille). Si nous obéissions davantage à ce qui nous entoure, le bruit peut glisser vers le son, note acceptée et désirée par l'oreille.

86 Lire à ce sujet : CASTANET, Pierre-Albert. *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale - Pour une philosophie du bruit*. Paris : Editions Michel de Maule, 1999.

peut être travaillé comme subtance naturelle à venir, extrait du signal[87].

Dans les domaines électroniques et électriques, le bruit définit les signaux aléatoires et non désirés, voire parasites, se superposant aux signaux utiles. On utilise souvent le concept de rapport signal sur bruit pour indiquer la qualité d'une mesure ou d'une transmission de données. Certains bruits sont nommés d'après leur aspect: leur répartition fréquentielle, leur forme à l'oscilloscope ou le son qui leur correspond. Ainsi, il existe le bruit blanc, le bruit en 1/f, bruit *flicker*, bruit rose, le bruit en créneaux...[88]

Un exemple d'utilisation du bruit blanc dans sa dimension poétique sonore se vérifie dans la pièce pour douze postes de radio et vingt-quatre performeurs de John CAGE : *Imaginary Landscape N°4* , de 1951 **(figure 9)**. Ce

---

87 Lire à ce sujet : CASTANET, Pierre-Albert. *Quand le sonore cherche noise - Pour une philosophie du bruit*. Paris : Editions Michel de Maule, 1999.

88 D'autres bruits sont désignés d'après leur origine, comme le bruit thermique, le bruit de grenaille, le bruit de génération-recombinaison, le bruit quantique, le bruit de quantification (causé par la numérisation). Le bruit de grenaille est appelé en anglais shot noise. Quand le courant électrique n'est pas continu mais constitué de porteurs de charge élémentaires (en général, des électrons), le bruit de grenaille vient des jonctions PN que l'on trouve dans les diodes, les transistors bipolaires et au niveau des grilles des transistors JFET. Un bruit de grenaille idéal se traduit sous la forme d'un courant de bruit blanc. Un bruit blanc, à l'instar de la lumière blanche qui est un mélange de toutes les couleurs, est composé de toutes les fréquences, chaque fréquence ayant la même énergie, ce qui donne sur l'oscilloscope un spectre plat. Il soulage les acouphènes entre autres. En synthèse et traitement du son, on ne prend en compte que les fréquences comprises entre 20Hz et 20kHz puisque l'oreille humaine n'est sensible qu'à cette bande de fréquences (plutôt 25Hz-19kHz). L'impression obtenue est celle d'un souffle. Le bruit flicker ou bruit rose est le résultat d'une fluctuation rapide de tension dont l'amplitude est inférieure à dix pour cent de la tension nominale. Ce bruit électronique est également appelé bruit en 1/f, bruit de scintillement, bruit de papillotement, bruit de basse fréquence, bruit en excès. Il est toujours présent dans les composants actifs et dans certains composants passifs. Ses origines sont variées: il peut être dû à des impuretés dans le matériau pour un transistor, par exemple, qui libèrent aléatoirement des porteurs de charge, ou bien à des recombinaisons électron-trou parasites. Ces fluctuations sont provoquées par les fours à arcs, les éoliennes et les moteurs utilisés dans l'industrie. Elles ont pour conséquences un papillonnement de la lumière. Ce signal se rapproche plus de la sensibilité de l'oreille que le bruit blanc. Pour cette raison, le flicker est donc souvent utilisé dans l'univers audible pour calculer la réponse fréquentielle d'une chaîne de reproduction sonore. Il peut être aussi utilisé pour mesurer les caractéristiques des transducteurs électroacoustiques (microphone, haut-parleur, enceintes). Il sert également dans l'acoustique des salles. Par exemple, un bruit rose est émis dans une salle via un haut-parleur alors qu'un microphone, situé dans la salle, enregistre le signal reçu. Le spectre mesuré permet de connaître les fréquences atténuées et de les corriger via un égaliseur.

bruit blanc audible lorsque l'auditeur change de station radio est ici travaillé par un voyage sur les ondes FM : un interprète active le bouton de captation d'ondes radiophoniques pendant que l'autre décide du volume. John CAGE a également évalué le bruit dans sa dimension silencieuse. Il a expérimenté l'absence de bruit, enfermé dans une chambre anechoïque qui isole l'auditeur de toutes les nuisances extérieures **(figure 10)**. Dans un relatif silence, il entendait tout de même ses propres battements de cœur et la circulation sanguine dans sa tête.

Les causes physiques des bruits sont variées, mais à l'origine on a toujours un phénomène discontinu. Ce sont les propriétés statistiques du phénomène qui vont permettre d'évaluer le bruit associé. La compréhension complète des origines du bruit est souvent difficile du fait du nombre de phénomènes pouvant intervenir.

Dans un écrin de béton, la réflexion d'objets sonores contre l'architecture en place fait parfois remonter à la surface de notre inconscient une réminiscence qui rend la nuisance agréable. Tout phénomène sonore qui ne s'inscrit pas dans les chaînes de la parole ou de la musique est, le plus souvent, au mieux qualifié de bruit, au pire de nuisance. La lutte contre les nuisances sonores s'inscrit dans la quête plus vaste d'une bonne qualité de vie citadine, dont le bruit n'est que l'un des indicateurs. Elle participe aussi d'un individualisme qui ne veut rien savoir des activités de l'autre. Le fantasme de maîtrise du bruit oblitère la culture sonore des villes pour lesquelles on pourrait utiliser les notions de confort ou d'ambiance, telle que l'a définie Jean-Paul

THIBAUD[89] pour le paysage, à partir de la notion de temps éprouvé d'un point de vue sensible permettant de développer ses propres catégories d'analyse, ses méthodes d'enquête *in situ* et ses outils de modélisation et conduisant à s'émanciper des perspectives normatives en matière d'environnement pour valoriser l'activité des sujets et le rôle des pratiques sociale :

> *« Le mot « ambiance » se traduit en polonais (*nastrój*), portugais* (ambiência *plutôt que* ambiente*), arabe (*jaw*) et allemand (*Atmosphäre *plutôt que* Stimmung, Ambiente *ou* Klima*). En mobilisant des perspectives aussi différentes que celles de la géographie humaine ou de l'urbanisme, de la psychologie environnementale ou de l'architecture, de l'analyse de discours, de la sociologie urbaine ou de la santé publique, il s'agissait de mesurer la portée interdisciplinaire et de tester la valeur opératoire de la notion d'ambiance. Nous pouvons imaginer combien les ambiances urbaines varient d'un pays à un autre et relèvent d'enjeux scientifiques et pratiques extrêmement différents. À cet égard, la notion d'ambiance ne fonctionne pas seulement comme un révélateur des diverses manières d'habiter l'espace public (outil de compréhension), elle peut aussi être utilisée à des fins de transformation de la réalité existante (outil d'intervention). Il en va du statut même que prend cette notion, du rôle qu'elle est susceptible de jouer et des conséquences concrètes qu'elle peut avoir dès lors qu'elle est confrontée à des réalités urbaines, sociales, culturelles, historiques, économiques et politiques particulièrement contrastées. »*[90]

Après avoir repris une définition de l'ambiance, comme un espace-temps éprouvé dans un espace sensible, je pense l'utiliser pour définir les ambiances captées pour une de mes *ambulations*, masses « géopoétiques » perçues de manière personnelle.

---

89 Terme développé par Jean-Paul THIBAUD, sociologue et urbaniste, directeur de recherche au Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, CRESSON, Aix en Provence.

90 THIBAUD, Jean-Paul. *The acoustic embodiment of social practice: Towards a praxiology of sound environment*. Grenoble: CRESSON, 1998. In: *Papers presented at the conference* "Stockholm, hey Listen!" 9-13 Juin 1998, Stockholm. Stockholm: The Royale Swedish Academy of Music, 1998, pp. 17-22.

Cette remarque concerne l'environnement sonore dans lequel le marcheur évolue. Si la notion de bruit et de son est questionnée ici, elle commence avec le Bruitisme des Futuristes, reprise par Edgar VARÈSE et considérée ainsi comme une conception musicale élevée, pour établir la différence entre le son et le bruit.

Son-bruit

Les mouvements avant-gardistes du début du XXème siècle ont placé au cœur de leurs pratiques plastiques le son. Il était jusque là séparé des Arts et existait comme domaine musical à part. Il se réduisait à la musique d'instruments ou de voix suivant une partition dite classique, mais n'était pas encore accepté sous d'autres formes tolérées aujourd'hui comme le *Sound Art*. Le FUTURISME a déterminé une pratique polymatérielle qui a permis un élargissement plus tard de l'Art à la vie. Au-delà d'une intégration de la vitesse et d'une conquête spatiale dans ses protocoles, ce mouvement a remit en cause la musique par l'affirmation qu'un bruit peut devenir son.

« On appelle son ce qui est dû à une succession régulière et périodique de vibrations; bruits, au contraire, ce qui est dû à des mouvements irréguliers aussi bien pour le tempo que pour l'intensité. (...) Le bruit se produit lorsque les vibrations secondaires sont en nombre plus grand que celles qui produisent normalement

un son. Ainsi, donc, la différence vraie et fondamentale entre le son et le bruit se réduit uniquement à ceci : le bruit est bien plus riche de sons harmoniques que ne l'est généralement le son. »[91]

Cet extrait de l'article sur les *Principes physiques et possibilités pratiques* de Luigi RUSSOLO, définit le bruit par sa densité de données, et le présente comme objet potentiel de plaisir audible. Rappelons que ce chercheur était peintre. Bien que nos sociétés considèrent communément le bruit comme un obstacle à la communication qui vient déranger l'univers sonore, Jean-Charles FRANÇOIS explique que le bruit est toléré s'il ne dépasse pas les normes.

« Le bruit ne fait obstacle que dans la mesure où il dérange un ordre donné, où il vient s'immiscer dans les structures de l'œuvre sans y être invité. (...) Toute manifestation de vie a besoin d'un niveau raisonnable de bruit dans son système, sinon la régularité des normes deviendrait vite insupportable. »[92]

Mais les normes des uns ne sont pas celles des autres, et il reste difficile d'établir une moyenne de nuisance sonore. Afin de bouleverser les normes de l'époque, les futuristes ont insisté sur le bruit des villes comme matière première pour œuvre musicale. Le corps comme figure n'est pas un objet de préoccupations des artistes futuristes. Il n'est qu'un instrument mécanique, au même titre qu'un autre. Ce mouvement participe d'une « esthétique de la disparition »[93]. Ils s'inspirent des sportifs que MAREY et MUYBRIDGE photographiaient. En 1912, Giacomo BALLA

---

91 RUSSOLO, Luigi. *L'Art des Bruits*. [1913] « Principes physiques et possibilités pratiques ». Traduit de l'Italien par Nina SPARTA, Lausanne : Éditions L'âge d'Homme, Avant-Gardes, 1975, p. 51.

92 FRANÇOIS Jean-Charles. *Percussion et musique contemporaine*. Paris : Klincksieck esthétique, 1991, p. 37.

93 ARDENNE, Paul. *L'Image Corps - Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2001, p. 440.

reprend certains aspects de la chronophotographie pour son œuvre *Fillette courant sur un balcon.*

Les problématiques des artistes et théoriciens visaient principalement des solutions plastiques et l'élaboration d'un nouveau système de représentation. Cependant, certains travaux sur le mouvement sont marquants.

La Femme marchant (1912) d'Alexandre ARCHIPENKO, ou son *Soldat qui marche* (1917) symbolisent la recherche du mouvement. Les peintres futuristes usent d'une violence dans une première version du *Manifeste des peintres futuristes* apparue le 11 février 1909 dans la Revue Internationale « Poesia », cosignée par BOCCIONI, CARLA, RUSSOLO, BALLA et SEVERINI:

« NOUS DECLARONS:

1. Qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité,

2. Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots harmonie et bon goût, expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de REMBRANDT, GOYA et de RODIN.

3. Que les critiques d'art sont inutiles ou nuisibles,

4. Qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse.

5. Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de fou

avec laquelle on s'efforce de bâillonner les novateurs.

6. Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique,

7. Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique.

8. Que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité.

9 Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps ».

« NOUS COMBATTONS:

1. Contre les teintes bitumineuses dans lesquelles on s'efforce d'obtenir la patine du temps sur les tableaux modernes.

2. Contre l'archaïsme superficiel et élémentaire fondé sur les teintes plates qui, en imitant la facture linéaire des égyptiens, réduit la peinture à une impuissante synthèse puérile et grotesque,

3. Contre le faux avenirisme des sécessionnistes, des indépendants qui ont instauré des nouvelles académies aussi poncives et routinières que les précédentes.

4. Contre le nu en peinture aussi nauséeux et assommant que l'adultère en littérature. Non que le nu soit immoral en soi, mais c'est sa monotonie (...) les peintres, obsédés par le besoin d'exhiber le corps de leurs maîtresses ont transformé les salons en autant de foires aux jambons pourris. »

« Nous déclarons par exemple qu'un portrait ne doit pas ressembler à son modèle, que le peintre porte en soi les paysages qu'il veut fixer sur la toile, pour peindre il faut en donner toute l'atmosphère enveloppante. »[94]

Les Futuristes, dans leur volonté novatrice, sont néanmoins inféodés à l'esthétique de la réception: la sensation du spectateur, investi de sa place dans un espace en mutation constante.

« Le bruit domine en souverain sur la sensibilité des Hommes. Durant plusieurs siècles, la vie se déroula en silence, ou en sourdine. »[95]

Pour Luigi RUSSOLO, il s'agit de « abattre le fossé qui sépare l'univers des sons de celui, indéterminé, des bruits. »[96] En 1911, Luigi RUSSOLO construit un orgue bruitiste qui évoque tous les bruits de la vie quotidienne, sources primaires du son-bruit.

« Dans l'atmosphère retentissant des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée

---

94 Revue Internationale « Poesia », N° 1-2, février-mars 1909. Voir A. DE VILLERS, Jean-Pierre. *Le premier manifeste du futurisme*. Ottawa : Éditions de l'Université, 1986, p. 15.

95 RUSSOLO, Luigi. *L'Art des Bruits*. [1913], Paris : Editions Allia, 2003, p. 9.

96 LUSSAC, Olivier. *Happening et Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : Editions l'Harmattan, 2004, coll. « Arts & Sciences de l'art », p. 33.

aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion.. »[97]

Le 11 mars 1913, il écrit le manifeste *L'Art des bruits* **(figure 11)** – *L'arte dei rumori, Manifesto Futurista*, dans lequel il expose sa conception de la musique qui existe aussi sous forme de sons de machines, comme l'Éclateur présenté le 2 juin 1913 au théâtre Storchi de Modène. Il fabrique des *Intonarumori,* boîtes rectangulaires avec des amplificateurs, contenant différents moteurs, qui devient l'orchestre futuriste, le *Bruiteur*. Ce dernier sert de fond sonore et de travail mécanique au théâtre dynamique et synoptique.

Le 1er mars 1914, il publie dans la revue Lacerba un article intitulé *Grafia enarmonica per gli intunarumori futuristi*, « Notation enharmonique pour les intunarumori futuristes », introduisant un type de notation musicale utilisé actuellement par les compositeurs de musiques électroniques. Elle conserve la portée traditionnelle, avec la clé de sol et la clé de fa, mais les notes sont remplacées par des lignes continues épousant les moindres variations de tonalité.

Le 21 avril 1914, il présente au théâtre Dal Verme de Milan le premier Grand Orchestre Futuriste, sorte d'utopie de machines à bruits, avec vingt-neuf bruiteurs (*Intonarumori*) élaborées avec le peintre Ugo PIATTI, machines inspirées par des dessins de Léonard DE VINCI. Ces glouglouteurs, crépiteurs, hurleurs, tonneurs, éclateurs, siffleurs, bourdonneurs et froisseurs déclenchent des hurlements et

[97] RUSSOLO, Luigi. *L'Art des Bruits*.. *op. cit.,* p. 13.

lancements de projectiles divers sur la scène. Ce théâtre est « anti-académique, primitif et naïf, et détruit, selon MARINETTI, « le Solemnel, le Sacré, le Sérieux, et le Sublime en Art avec un grand A. »[98] Cette intrigante performance a sûrement permis à Erik SATIE d'utiliser une machine à écrire, un pistolet, une roue de loterie ou un « bouteillophone » dans sa *Parade* de 1917.

Tous les timbres de ces divers instruments ont été regroupés dans le *Rumorarmoni* de 1923, puis dans le *Russolophone*, « appareil acoustique produisant, sous l'action d'un bruit quelconque, des sons dont la tonalité et le timbre sont définis »[99], avec six catégories de bruits riches et variés: grondements, sifflements, ronflements, stridences, bruits de percussions, voix d'hommes ou cris d'animaux, ouvrant l'espace de la musique à des recherches inédites vers une appréhension plus concrète du son.

Sa conception du bruit, qu'il nomme *son-bruit*[100], correspond bien à la définition traditionnelle qui fait une distinction entre les sons inclus (les non bruits) et les sons exclus (les bruits) des pratiques musicales. Mais il considère uniquement ce qui, auparavant, était rejeté: tous les bruits hors des instruments de l'orchestre. RUSSOLO a également inventé un archet enharmonique en 1925, instrument destiné à produire des roulements de tonnerre et des crépitements. La main gauche devient inutile avec l'archet enharmonique[101:] les variations chromatiques s'obtiennent en

---

98 Cité par Olivier LUSSAC, dans son livre *Happening et Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : Editions l'Harmattan, 2004, coll. « Arts & Sciences de l'art », p. 30.

99 RUSSOLO, Luigi. *L'Art des Bruits*.. *op. cit.,* p. 33.

100 *Ibidem*, p. 12.

101 Qui procède par intervalles moindres que le demi-ton. Voir **figure 12,** notation enharmonique pour intonarumori - *Risveglio di una città*, 1914.

plaçant directement l'archet aux endroits de la corde où doivent d'habitude appuyer les doigts de la main gauche.

En 1932, RUSSOLO construit un piano enharmonique qui n'en couvre qu'une octave, tout en conservant une grande richesse harmonique. MARINETTI, quand à lui, exacerbe tous les aspects de la vie, il néglige l'expression artistique classique restreinte dans son champ de compétence. Il amorce l'exploration simultanée du sonore et du visuel, appuyé par une découverte des principes de la vitesse, de la violence du monde moderne, des usines et de la guerre. Cette révolution idéologique se base sur le principe que le beau n'a rien à voir avec l'art.

La fascination pour l'industrie, élément essentiel de notre environnement inspire Gabrielle BUFFET-PICABIA qui a publié dans *Les soirées de Paris* en 1914, un article à propos de la nouvelle musique et la nécessité de fabriquer de nouveaux instruments, des bruiteurs, pour chanter le monde moderne dans toute sa diversité visuelle et sonore. Amie de VARÈSE, elle explore avec Francis PICABIA et Guillaume APOLLINAIRE de nouveaux terrains musicaux. L'apparition de l'avion, de l'automobile, des machines dans la vie quotidienne a rendu évidente l'utilisation de nouvelles matières dans les arts. Toutefois, Edgard VARÈSE a reproché aux bruitistes de ne pas avoir dépassé l'anecdote, de reproduire machinalement les trépidations de la société, de s'en tenir aux effets extérieurs des agrégats sonores, de ne pas aborder avec sérieux la question des nouveaux instruments et de justifier leur démarche par une prétendue théorie littéraire. Pour RUSSOLO, il s'agit de trouver des paysages sonores inédits, et c'est en cela que ses

aspirations sonores m'interpellent. Edgard VARÈSE, au contraire, admet seulement le bruit comme enrichissement de la musique, comme nouveau moyen d'expression, et pas en tant que matière à utiliser indépendamment des instruments. Ces expériences musicales inédites ont transformé l'utilisation du son-bruit au sein d'actions théâtrales ou plastiques, et ont ouvert les champs d'expansion sensibles, dans un « continuel effort pour dépasser les lois de l'art et l'art lui-même à travers quelque chose d'imprévu qu'on pourrait appeler vie-art-éphémère. »[102] Si les Futuristes ont déterminé la différence entre les sons et le bruits en donnant un véritable statut à ce dernier, le mouvement dadaïste va détruire les fondements acquis de la musique par une « polyexpressivité » des arts, terme emprunté à Olivier LUSSAC.

[102] Cité par Giovanni LISTA, *Les avant-gardes : Le Futurisme, Dada, De Stijl, l'avant-garde russe*, en collaboration avec Serge Lemoine et Andrei Nakov, Paris : Hazan, 1991, p. 5.

Poésie optophonétique

Après une amère Première Guerre mondiale, un ensemble de révolutionnaires (dont le metteur en scène Hugo BALL, et sa compagne Emmy HENNINGS danseuse, poétesse et écrivain) décident de former le *Cabaret Voltaire**,*** véritable vivier *dadaïste**,*** en février 1916, à Zurich. Leur mission divertissante présente des programmes musicaux et poétiques exécutés par des artistes présents parmi le public. Les créateurs du *Cabaret* incitent les jeunes artistes de Zurich à participer à la programmation en donnant leurs suggestions. Cette démarche attire les grands personnages du dadaïsme**:** Tristan TZARA, poète roumain, Richard HUELSENBECK**,** poète allemand, Jean ARP, sculpteur alsacien ainsi que Hans RICHTER**,** peintre allemand. Le groupe d'artistes anticonformistes entend briser, par le biais du *dadaïsme*, les conventions imposées dans l'art et la littérature en vouant un culte à la liberté de création sous toutes ses formes. Ils ouvrent au hasard un dictionnaire et tombent sur le mot « *Dada* », qui n'a aucune signification particulière en rapport avec le mouvement, ce dernier se voulant un pied de nez à la guerre et sa gravité, jugées absurdes. Le mouvement s'impose sans véritable tête dirigeante, tous les *Dadas* étant chef de file. En 1918, le dadaïsme se démarque par les idées du peintre et sculpteur Marcel DUCHAMP[103]. Les déambulations surréalistes de la *Grande Saison Dada* promeuvent une réconciliation entre l'art et la vie, avec *Une première visite* **(figure 13)***,* excursion

[103] DUCHAMP compte parmi les premiers artistes non musiciens à s'être intéressés à la musique et à remettre en question les procédés de composition traditionnels (*l'Erratum Musical* - 1913). Voir PELÉ, Gérard. *Inesthétiques musicales au XXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 56.

dans la ville proposée au printemps 1921, à l'Église Saint-Julien-le-Pauvre, choisie pour son absence absolue de valeur esthétique, un *ready-made* urbain signé par la présence de TZARA et BRETON. Cette première manifestation publique dadaïste à Paris, et forme marchée de l'art, se remarque avec ce slogan : « La propreté est le luxe du pauvre. Soyez sale. » Dès lors, les jardins et les quartiers de paris font partie de leurs lieux de prédilection, inscrits dans leur « répertoire des choses quotidiennes qui leur sont chères. »[104]

Ce fouillement des choses quotidiennes est activé par l'allemand Kurt SCHWITTERS, qui foule les débris de sa ville, Hanovre, en ruine. Il cueille et chasse le déchet, pour ratisser l'Histoire à rebrousse poil, et former toutes sortes de *Merz* dont le fameux *Merzbau*, entre l'asile et l'exil, « cette tour ou cet arbre ou cette maison »[105]. Si cette démarche cherche le rebus pour ce qu'il est, sans métaphore, en écho au puzzle que j'ai pu rassembler à Athènes, elle interroge de la même manière la matière sonore. Kurt SCHWITTERS compose entre 1922 et 1932 et performe l'*Ursonate*[106]*,* ou *Sonate en sons primitifs* **(figure 14)***,* poème sonore qui reprend l'esthétique DADA, mais aussi influencée par le BAUHAUS et l'expressionnisme allemand. Il commence ainsi :

« Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
kwii Ee. »

---

[104] *Littérature*. 1er avril 1922, cité par Christel HOLLEVOET dans *Exposé*, *loc.cit.* p. 116.

[105] SCHWITTERS, Kurt. *L'œuvre d'une vie, les Merzbau*. Paris : Centre Georges Pompidou, et Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 141.

[106] SCHWITTERS, Kurt. *Ursonate*. Composée entre 1922 et 1932. Extrait, revue *Merz* n°24, Kurt Schwitters, reproduit p. 194 in *Merz*, Paris : Editions Gérard Lebovici (Champ libre), 408 pages, 1990.

Ces premières gutturations sont copiées d'un poème optophonétique sous forme de poster dadaïste de Raoul HAUSMANN, auquel il a augmenté un système de poésie verbo-vocale déroutante : une sonate présyllabique, selon les termes de Joan ARP, un collage dont le sens des mots est perdu.

« La musique utilise le temps pour y composer ses sons, la peinture utilise l'espace pour y composer sa couleur. Dans la musique, c'est le son qui se déplace, l'oreille reste immobile; dans la peinture, la surface reste immobile et l'œil se déplace.»[107]

Sa partition, pensée par Jan TSCHICHOLD, consiste à parodier une sonate académique, ou plutôt à faire une sonate avec des sons dits primitifs. Kurt SCHWITTERS décline la phonétique de syllabes dénuées de sens, chantées, ponctuées de silences, rythmées dans une mélodie de l'absurde très poétique, hypnotique. Cette partition de texte s'adresse ainsi au lecteur :

«Explication des signes (…) Dans un rythme libre, les paragraphes et la ponctuation sont utilisés comme dans la langue, pour un rythme rigoureux, les barres de mesure ou les indications de mesure apparaissent par la division proportionnée en sections spatiales égales de l'espace typographique, mais pas de ponctuation. Donc ,.;!?: ne sont lus que pour la tonalité. Naturellement, l'utilisation courante des lettres de l'ancien alphabet romain ne peut donner qu'une indication très incomplète de la Sonate parlée. Comme pour toute partition, de nombreuses interprétations en sont possibles. »[108]

La mise en page d'une partition pour texte oral est problématique, plusieurs artistes s'y sont essayés en cherchant à créer une nouvelle partition, comme BARZUN ou TZARA. Le caractère fonctionnel du BAUHAUS invitera le

---

[107] SCHWITTERS, Kurt. « Kurt Schwitters se raconte : Origines et devenir ». [1920]. Traduit par François Mathieu, in *Kurt Schwitters.* Paris : Editions Centre Georges Pompidou, collection « Classiques du XXème siècle », 1994, p. 225.

[108] SCHWITTERS, Kurt. *Merz*. Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1990, collection Champ Libre, pp. 189-193.

poète-sonore Bernard HEIDSIECK à retranscrire par écrit ses *poèmes-partitions*. La mise en page s'adapte et se différencie par rapport aux intervenants et à la tonalité à donner au texte. Il privilégie le déchiffrage du texte qui doit pouvoir être lu avec facilité. La méthode créée par Jan TSCHICHOLD s'avère très fonctionnelle et innovante. Pour créer une partition claire, il s'inspire aussi des travaux du BAUHAUS (utilisation systématique des tirets et filets, police *Futura)*. Au niveau des filets, Jan TSCHICHOLD se sert d'un contraste entre filets fins et épais, le filet épais isole les indications relatives à la mesure des temps et se répéte à chaque page, et le filet fin, moins violent, sert à indiquer le passage d'un mouvement à un autre. Un troisième type de filet, encore plus léger, est constitué de successions de petits points, indiquant les changements de temps. Il se sert d'une opposition entre deux types de polices : une à empattements et bâtons destinée au texte à déclamé, l'autre (police *Futura)* épurée et fonctionnelle, pour toutes les sortes d'indications.

Cette œuvre sonore dadaïste annonce les balbutiements du Lettrisme des années quarante - dont nous parlerons plus tard à propos de la géomémoire, de l'enregistrement, des bruissemements de la langue, du *cut-up* et de la poésie sonore - et nous mène à une période d'expérimentation artistique des années soixante sur le rapport du corps, de l'espace et du son : le mouvement FLUXUS.

L'insoumission radicale

L'interaction des artistes en milieux urbains et leur dimension éphémère nous amène à évoquer un mouvement incontournable autour du corps de l'artiste comme instrument: le *Happening* (en anglais, *to happen* : ce qui arrive, ce qui advient). Cette notion désigne une action où l'improvisation, la spontanéité et la participation des spectateurs sont considérés comme nécessaires. Alan KAPROW définit les règles de cet art en ces termes :

« Les happenings sont des événements qui, pour dire les choses simplement, ont lieu. »[109]

Le mémoire de Kevin TONG à propos de la plasticité du son dans les arts[110] rassemble avec détails les évènements radicaux qui ont placé le son au cœur de l'œuvre.

Dans le domaine des arts plastiques, les années cinquante sont dominées par la peinture et l'apogée de l'expressionnisme abstrait, dont Jackson POLLOCK fait office de figure de proue. Il découvre la peinture liquide en 1936 et commence à l'utiliser en la versant sur ses toiles dès le début des années quarante. Afin de peindre avec plus d'aisance, il finit par disposer la toile au sol s'inspirant d'une technique utilisée dans les rituels des indiens d'Amérique, le *sandpainting*, qui consiste à verser différentes sortes de

---

[109] KAPROW, Alan. « Les happenings sur la scène new-yorkaise ». 1961. In *L'art et la vie confondus*. Paris : Editions Centre Georges Pompidou, 1996, collection Supplémentaires, p. 48.

[110] TONG, Kevin. *Plasticité du son : une histoire du son dans les arts*. Mémoire de fin d'études de Kevin TONG, Paris : ENS Louis Lumière, Son, 2009.

sables colorés et de pigments en poudre sur une surface pour réaliser une peinture. POLLOCK invente ainsi la technique du *dripping* et l'*action painting*. Il fait ainsi évoluer la peinture de *painting* (le nom), à *painting*, (le verbe). Avant POLLOCK, comme l'écrit Douglas KAHN, « la peinture était destinée à sécher. »[111] Le nouveau rapport du corps à l'acte créatif est prolongé dans les performances de John CAGE.

En 1952, ce dernier propose *Theater Piece No. 1,* prémisse du *Happening*, dans lequel il développe une conception du théâtre issue du *Théâtre et son double*, d'Antonin ARTAUD. La rencontre entre Merce CUNNINGHAM, Robert RAUSCHENBERG et John CAGE en 1952 cristallise le mouvement FLUXUS, caractérisé par des manifestations qui mêlent peinture, musique, films, danse, poésie...

La même année, John CAGE développe sa recherche sur la théâtralité avec une pièce intitulée *Water Music*, dans laquelle les aspects visuels et gestuels de la performance musicale prennent une certaine importance. La pièce met en avant un certain nombre d'actions, comme le fait de verser de l'eau dans une tasse, qui sont inclues autant pour leur impact visuel qu'auditif. C'est une préoccupation identique qui amènera CAGE à composer plus tard *Water Walk : For solo television performer* (1960), une pièce destinée à être interprétée sur un plateau d'émission télévisée.

A partir de 1958, des artistes tels que Alan KAPROW, Joseph BEUYS, Jim DINE, Nam June PAIK, Claes

[111] KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 264.

OLDENBURG, ou le français Jean-Jacques LEBEL relèvent enfin le défi lancé par John CAGE:

« Et maintenant, où allons-nous? Vers le théâtre. Cet art est plus proche de la nature que la musique. Nous avons des yeux, ainsi que des oreilles; tant que nous sommes vivants, nous devons nous en servir. »[112]

La musique et la peinture développent au même moment un intérêt pour la performance. Les artistes recherchent une nouvelle synthèse des arts. Inspirés par CAGE, DUCHAMP, le bouddhisme zen ou par le théâtre total d'Antonin ARTAUD, ils sont également guidés par l'expressionnisme abstrait et l'assemblage. C'est alors une nouvelle forme de théâtre qui se crée : le *Happening*, « évènement multimédia », ou « théâtre des peintres ». L'importance croissante du geste peut-être dû au rapprochement qui s'opère entre musique et arts plastiques.

CAGE note qu'« il existe une tendance dans la peinture (les pigments permanents), comme dans la poésie (l'imprimerie, la reliure), à se mettre bien à l'abri dans l'objet et donc à ignorer et placer des obstacles presque insurmontables dans le chemin de, l'extase instantanée. »[113]

En somme, l'introduction de la performance en peinture ne dissout pas réellement le statut de l'objet, même si elle contribue à mettre en place une situation favorable à cette dissolution. John CAGE veut « se battre contre la notion d'art comme quelque chose que l'on préserve » et voit peut-être la performance comme une alternative à la réification du geste qu'opère l'*action painting*, à « un matérialisme

---

[112] CAGE, John. *Silence, discours et écrits*. Traduit de l'Anglais par Monique FONG-WUST, Paris : Éditions Denoël, 2004, p. 12.

[113] *Ibidem*, p. 95.

crasseux alimenté par la permanence et l'accumulation.[114] » Associé à une spontanéité et à une forme d'improvisation corporelle qu'on trouve chez Jackson POLLOCK dans son usage dynamique de la peinture, ainsi qu'à un souci d'immersion qui imprègne l'expressionnisme abstrait[115], l'enseignement de CAGE aboutit au *Happening* et à l'*Environment*, qui mettent en pratique la confusion entre l'art et la vie.

De 1957 à 1960, CAGE donne un cours de composition expérimentale à la *New School for Social Research*. La majorité de ses élèves sont des artistes attirés par la description du cours qui n'indique aucune connaissance musicale requise.[116] Dans ce cours, la composition musicale n'est pas vue comme une fin en soi, mais comme point de départ pour des recherches sur l'usage créatif de matériaux et de stratégies peu conventionnelles à l'époque : utilisation du hasard, manières de créer de la spontanéité, inventivité avec les objets trouvés, pratiques *intermedia*, etc.

« La musique est utilisée de manière ouverte comme une matrice à travers laquelle on explore les méthodes de production et de présentation.»[117]

---

[114] KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 267.

[115] On retrouve cette idée d'immersion dans la peinture dans le seul texte publié par Jackson POLLOCK, *My Painting* (1948): « Quand je suis dans ma peinture, je ne suis pas conscient de ce que je fais. [...] La peinture a une vie qui lui est propre. J'essaie de la laisser transparaître. C'est seulement lorsque je perds le contact avec la peinture que le résultat est un désordre. Autrement c'est une harmonie pure, une négociation et la peinture s'épanouit. » Mark ROTHKO est également très préoccupé par la question de l'immersion. Preuve en est la distance idéale qu'il stipule pour apprécier ses tableaux. Dans un entretien avec William SEITZ, publié dans ses *Ecrits sur l'art*, il voit sa peinture comme une « expérience de la profondeur ». ROTHKO, Mark. *Écrits sur l'art. 1934-1969*. Paris : Champs Flammarion, 2005, p. 136.

[116] Ses étudiants incluent Jackson MAC LOW, Allan KAPROW, Al HANSEN, George BRECHT, Alice DENHAM, Dick HIGGINS, ainsi que de nombreux artistes qu'il invite à son cours officieusement.

[117] LABELLE, Brandon. *Background Noises, Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum Books, 2006, p. 54.

Un certain nombre d'artistes remettent en cause des valeurs esthétiques au profit d'un contenu subversif. Allan KAPROW, figure de ce genre, amorce un art *in vivo*, une prise du réel rectifié par l'artiste. Il engage l'art dans sa confusion avec la vie. Sa rencontre avec John CAGE à l'occasion d'une chasse aux champignons avec George SEGAL influence son premier *Happening*[118] *: 18 Happenings in 6 Parts* en 1959 à la Reuben Gallery de New York. Il prévoit les performances simultanées de nombreux artistes qui peignent, jouent de la musique ou se prêtent à des *actions* dont le programme a été vaguement établi, dans dix-huit pièces compartimentées, tandis que le public se déplace d'une pièce à l'autre à intervalles fixes.

Cet artiste américain subit également l'influence de Jackson POLLOCK. Impressionné par son exposition à la galerie Betty Parsons, à New York, en 1949, KAPROW développe avec son professeur Hans HOFMANN une technique qui mélange l'*action painting* au collage (*action collage*), dans laquelle il a recours à des matériaux divers comme des pailles, des journaux roulés en boule, ou de la ficelle.

« L'action-collage s'est ensuite élargi, j'ai introduit des lumières qui clignotent et des morceaux de matière plus épais. Ces portions se projetaient de plus en plus loin du mur vers la salle et incluaient de plus en plus d'éléments sonores : le son de sonnettes, de cloches, de jouets, etc. jusqu'à ce que j'aie accumulé presque tous les éléments sensoriels. »[119]

---

[118] Le terme *Happening* a été popularisé par Allan KAPROW, qui l'aurait utilisé pour la première fois en 1957 lors d'un pique-nique artistique à la ferme de George SEGAL pour décrire certaines créations récentes : événements d'intervention artistique, où le public devient intervenant. Ce ne serait donc que plus tard qu'il aurait été utilisé pour décrire la *Theater Piece No. 1* de John CAGE.

[119] KAPROW, Allan. "A Statement" in *Happenings*, Londres: Editions Michael Kirby, Sidwick and Jackson, 1965, pp. 4-45.

Ses constructions tendent ainsi à sortir de la toile pour aller investir l'espace tridimensionnel de la salle d'exposition. Son intérêt pour l'immersion dans les tableaux de POLLOCK l'incite à orienter ses recherches vers l'engagement du spectateur dans l'œuvre. En 1947, POLLOCK déclare que « les peintures que je pense réaliser constitueront un état intermédiaire, une tentative d'indiquer la direction de l'avenir, sans complètement l'atteindre. »[120] Deux ans après la mort du peintre, KAPROW lui consacre un essai pour *Art News,* dans lequel il explique l'importance de POLLOCK dans la création d'« environnement ». Un extrait de texte décrit un nouvel espace qui repousse ses limites.

« Le choix de POLLOCK de toiles énormes a été fait dans des buts différents ; capital pour notre discussion, est le fait que ses peintures à l'échelle murale ont cessé d'être des peintures, mais sont devenues des environnements. Devant une peinture, notre taille en tant que spectateur a une profonde influence sur la façon dont nous voulons renoncer à la conscience de notre existence temporelle tandis que nous en faisons l'expérience. […] La peinture dans la salle se prolonge à l'extérieur. Et cela me conduit à mon point final : l'espace. L'espace de ces créations n'est pas clairement palpable en tant que tel. Nous pouvons nous perdre dans cette toile d'araignée jusqu'à un certain point, et, par le fait d'entrer et de sortir de cet écheveau de lignes et d'éclaboussures, on peut expérimenter une sorte d'extension spatiale. [...] »

Et l'auteur d'insister sur la transformation qu'opère la peinture sur les observateurs devenus participants, métamorphose qui conduit de l'espace perspectiviste à la construction sur la toile d'un art qui tend à se perdre hors de ses limites. Se pose la question de continuer ou d'abandonner la pratique de la peinture.

« Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. [...] Les jeunes

[120] Notes de Jackson POLLOCK, dans un projet adressé à la fondation Guggenheim.

artistes d'aujourd'hui n'ont plus besoin de dire « je suis peintre » ou « poète » ou « danseur ». Ils sont tout simplement « artistes ». Tout de la vie leur sera ouvert. Ils découvriront à travers des choses ordinaires le sens de l'ordinaire. Ils ne tenteront pas de les rendre extraordinaires, mais ne feront que constater leur sens réel. Et à partir de rien, ils imagineront l'extraordinaire et peut-être aussi bien le néant. les gens seront enchantés ou horrifiés, les critiques seront dans la confusion ou amusés, mais cela, j'en suis certain, ce sera les alchimies des années soixante. »[121]

Ainsi, POLLOCK indiquerait la voie vers une nouvelle forme d'art dans laquelle l'action prédominerait sur la peinture. Mais KAPROW aurait également été fortement influencé par la lecture du livre L'*Art comme expérience*[122], dans lequel le philosophe John DEWEY aborde notamment la question de l'éloignement de l'art et de son public, dont l'institution muséale serait à la fois la cause et la conséquence. Yoann BARBEREAU définit les contours théoriques du dialogue entre DEWEY et KAPROW.

« Les années qui voient l'esthétique analytique commencer à dominer les débats sur la scène artistique se joue un acte, au centre duquel on trouve ce que le théâtre des opérations philosophiques a repoussé hors du plateau : Art as Experience. *»*[123]

DEWEY regrette que l'art soit ainsi totalement coupé de son contexte, « relégué dans un monde à part » et éloigné « de l'existence ordinaire et collective. »[124] DEWEY semble critiquer une certaine conception moderniste de « l'art pour l'art », présente aussi chez Clement GREENBERG, l'un des principaux défenseurs de POLLOCK. Pour combler ce fossé

---

121 KAPROW, Allan. « L'Héritage de Jackson Pollock », *L'art et la vie confondus*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 32-39.

122 DEWEY,John. « L'art comme expérience », *Œuvres philosophiques III*. Traduit de l'Anglais (USA) par Jean-Pierre COMETTI, Christoph DOMINO, Fabienne GASPARI, Catherine MARI, Nancy MURZILLI, Claude PICHEVIN, Jean PIWNICA et Gilles TIBERGHIEN, Sous la direction de Jean-Pierre COMETTI, préface de Richard SHUSTERMAN et postface de Stewart BUETTNER, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005.

123 BARBEREAU, Yoann. « Expérience et performance. Fragments d'un discours pragmatiste », publié dans *La Revue d'Esthétique*, N° 44, Les artistes contemporains et la philosophie, dirigée par Anne MOEGLIN-DELCROIX, Paris : Jean Michel Place, 2003, p. 25.

124 DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Paris : Farrago, 2005, p. 21.

qui existe entre l'art et la vie, DEWEY vient à énoncer une idée qui influence non seulement KAPROW, mais l'ensemble de sa génération : la redécouverte du quotidien. KAPROW se donne alors le but de « montrer comme si c'était la première fois, le monde que nous avons toujours eu autour de nous. »[125]

Influencés par la pensée de John DEWEY, les environnements et les *happenings* d'Allan KAPROW, Jim DINE, Claes OLDENBURG, Red GROOMS, Al HANSEN ou Robert WHITMAN, donnent une certaine importance à l'implication du spectateur au sein de l'œuvre : actif. La participation introduit le spectateur à l'art, car celui-ci n'existe plus vraiment sous la forme statique d'un objet : il devient *processus*. Rappelons que « processus » vient du latin *procedere*, s'avancer. En 1961, *Yard* de KAPROW fonctionne comme un terrain de jeu : « en remplissant le jardin de la galerie avec des piles de pneus, les visiteurs peuvent monter sur les pneus, se prélasser dans le jardin, s'asseoir et discuter avec l'artiste. »[126] Ainsi, l'œuvre d'art se transforme en une forme fluide dont les contours se calquent sur la vie quotidienne. La même année, Claes OLDENBURG ouvre *The Store*, un environnement basé sur le principe d'une boutique, dans laquelle le « spectateur devient synonyme de client. »[127]

Parfois même, la participation se transforme en confrontation et le spectacle peut basculer. L'artiste espère d'ailleurs souvent qu'il le fera, le chaos étant considéré comme souhaitable. Al HANSEN évoque une performance de

---

[125] KAPROW, Allan. « L'Héritage de Jackson Pollock », *op. cit.,* pp. 38-39.

[126] LABELLE, Brandon. *Background Noises, Perspectives on Sound Art.* New York: Continuum Books, 2006, p. 56.

[127] H. REISS, Julie. *From Margin to Center: The Spaces or Installation Art*. Cambridge: MIT Press, 1999.

1964 à la New York University où il a failli se battre avec quelques-uns des spectateurs, en accord avec sa devise : « le chaos semble constituer une menace pour la plupart des gens; moi, c'est mon rythme. »[128]

Ainsi, le hasard et la spontanéité impliquent-ils un risque, mais c'est justement là un des buts que se donnent ces artistes.

CAGE ne voit pas l'artiste comme quelqu'un qui fabrique des objets, mais comme un individu amené à effectuer un certain nombre de décisions qui déterminent où, quand et comment l'art survient. Il s'agit donc d'étudier la mise en œuvre de la production de l'art. Si un objet est réalisé, celui-ci est vu comme le sous-produit, la trace du processus artistique, plutôt que le véritable objet de l'art. CAGE insiste donc sur le *processus* plus que sur le résultat.

Le nom de FLUXUS fait référence à la fluidité[129]. Les membres de ce mouvement veulent eux aussi « purger le monde de l'art mort, de l'imitation, de l'art artificiel, de l'art abstrait, de l'art illusionniste, de l'art mathématique, purger le monde de l'européanisme », pour reprendre les termes de George MACIUNAS[130], qui définit le mouvement en 1966 dans son *Fluxus manifesto* : « Fluxus est la fusion de Spike Jones, des gags, des jeux, du vaudeville, de Cage et de

---

[128] HANSEN, Al. *A Primer of Happenings & Time/Space Art*. , New York: Something Else Press, 1965, p. 21.

[129] FLUXUS est tiré du Latin « flux », le flot. Défini par George MACIUNAS comme la purge, au sens physique du terme, le lavement des boyaux, la décharge excessive et incontrôlée des fluides corporels, le mouvement continu ou le courant intarissable (une diarrhée) ou la mixtion, le mélange pour obtenir une réunion d'éléments composites, toujours unique (rappelle l'image fluviale d'HÉRACLITE).

[130] MACIUNAS, George. *Fluxus Manifesto*. 1966.

Duchamp. »[131] A cette époque, les pratiques artistiques se mélangeaient constamment au sein de la scène new yorkaise, comme en témoigne Philip CORNER :

« Un groupe de danseurs, de musiciens et d'artistes intéressés par la performance et d'écrivains se réunissaient déjà chaque semaine dans un loft du Lower East Side. La seule règle était... en fait qu'il n'y en avait aucune. Juste la générosité d'esprit et des esprits bouillants d'imagination et d'enthousiasme. Chacun était prêt à essayer tout ce que n'importe quel membre du groupe voulait tenter. En fait il n'y avait pas vraiment de groupe, ou quelque sorte d'appartenance reconnue; une communauté d'intérêt produisait une unité coopérative. Il y avait juste, comme ligne de recherche, l'équation art = vie quotidienne. Une chorégraphie faite de non-danseurs. »[132]

Parmi ces artistes, Jackson MAC LOW, Al HANSEN, George BRECHT ou Dick HIGGINS suivent également le cours de John CAGE à la New School. Le but que se donnent les artistes FLUXUS semblerait être d'obtenir un effet maximal avec le minimum de moyens. George BRECHT pensait que :

« La fonction première de mon art semble être l'expression d'un maximum de sens avec une image minimale, autrement dit, accomplir un art fait d'implications multiples à travers des moyens simples, voire austères. Ceci est accompli, il me semble, en tirant parti de toutes les ressources conceptuelles et matérielles disponibles. Je conçois l'individu comme faisant partie d'un espace et d'un temps infinis : en constante interaction avec ce continuum (la nature) et mettant en ordre (physiquement ou conceptuellement) une partie de ce continuum avec lequel il interagit. »[133]

L'objet de l'art devient un événement qui invite le spectateur à la spéculation, la curiosité de perception, en laissant à des matériaux ordinaires le soin d'éveiller l'imagination, mais souvent au risque de l'imperceptibilité.

---

131 Cité in LUSSAC, Olivier. *Happening et Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : Editions l'Harmattan, 2004, p. 15.

132 Notes additionnelles de Philip CORNER du disque *On Tape from the Judson Years*, Milan: Alga Marghen, 1998.

133 BRECHT, George; WATTS, Robert; KAPROW, Allan. *Project in Multiple Dimensions 1957-58*. cité in *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley: Editions Kristine Stiles & Peter Selz, University of California Press, 1996, p. 333.

« Mettre en scène l'imperceptible et l'insignifiant vise un changement dans la perception, Fluxus nous demandant de regarder d'un autre œil et d'écouter, les petits détails qui forment les situations de tous les jours en les isolant radicalement en tant qu'événements singuliers. »[134]

Ainsi, les actions des artistes FLUXUS semblent généralement dépouillées et minimales. Dans *One for Violin* (1962), Nam June PAIK demande à l'exécutant de brandir lentement un violon avant de le fracasser contre une table. Quant à Al HANSEN, dans *Yoko Ono Piano Drop* (1970), il pousse un piano du haut du toit de la galerie ou du musée[135].

L'art devient une opportunité d'expérience. Parfois, la pièce est présentée au sein d'un contexte musical classique[136], mais elle peut aussi être complètement improvisée, exécutée sans le public. *Casual Event* (1962) de Robert WATTS, demande à l'interprète de conduire jusqu'à une station service pour gonfler l'un des pneus de sa voiture jusqu'à ce qu'il explose, le remplacer, puis enfin rentrer chez soi.

Toutes ces stratégies sont mises en œuvre de manière exemplaire dans les pièces de George BRECHT. Cet artiste est à l'origine du *Event Score*, une évolution de la partition musicale qui consiste en une suite de mots décrivant à l'interprète un certain nombre d'instructions à exécuter **(figure 15).** Avant le début de sa carrière artistique, George

---

134 LABELLE, Brandon. *Background Noises, Perspectives on Sound Art.* New York: Continuum Books, 2006, p. 59.

135 Dans un entretien pour le webzine *mouth to mouth*, l'historienne de l'art Hannah HIGGINS, fille des artistes fluxus Dick HIGGINS et Alison KNOWLES, émet une hypothèse assez intéressante: « Une autre personne importante est Yoko ONO [...] Elle est une personne contestée, mais son disque de cris avec John LENNON a profondément changé la manière dont les B-52s concevaient la musique. [...] Je vois vraiment Fluxus comme le cœur de ce qui est devenu le punk : l'idée de détruire les instruments sur scène vient de Nam June PAIK. »

136 Plus que le *happening* ou l'*environnement*, Fluxus conserve souvent un vocabulaire et un mode de présentation hérités de la musique.

BRECHT est chimiste au sein du laboratoire de recherches de Johnson & Johnson. Il dépose des brevets, dont quatre concernent les tampons hygiéniques.

Sans être familier des travaux de John CAGE, il s'intéresse à l'utilisation du hasard en art et écrit en 1957 un essai consacré à ce sujet, *Chance Imagery*.[137] Il y retrace un certain nombre de tentatives artistiques, à commencer par certaines formes d'automatisme, liées à l'expression de l'inconscient, qu'on retrouve dans les improvisations de KANDINSKY et le Surréalisme. Il évoque aussi un ancêtre du *cut-up* : Tristan TZARA et ses poèmes composés en tirant des mots dans un chapeau, les cadavres exquis des surréalistes, ou encore la technique du frottage utilisée par Max ERNST.[138] BRECHT énumère ensuite quelques méthodes pour obtenir du hasard, qu'il met notamment en application avec ses *Chance Paintings*, des draps de lit imprégnés d'encre.

Après avoir rencontré Robert WATTS et Allan KAPROW, BRECHT rejoint le cours de composition de John CAGE. Il se rend vite compte que « les implications les plus importantes du hasard se trouvent dans le travail de ce dernier et non de POLLOCK. »[139]

C'est à cette période qu'il élabore ses premières partitions. En 1959, son travail de chimiste lui inspire *Burette Music* : neuf à onze burettes graduées sont disposées dans

---

137 BRECHT, George. *Chance Imagery*. New York : Something Else Press, 1966.

138 Douglas KAHN consacre de longs développements à cette technique et à l'interpolation du bruit. Il mentionne notamment que cette technique avait déjà été utilisée par Léonard DE VINCI. Voir *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge : MIT Press, 1999, pp. 34-35.

139 *Ibidem.*

une salle, les lumières éteintes. Chaque burette est remplie à un niveau quelconque et est réglée pour couler goutte-à-goutte très lentement.[140] BRECHT tente par différents moyens d'obtenir un maximum de hasard[141] : le nombre de burettes joue son rôle, car la multiplication des variables augmente potentiellement le hasard du résultat sonore. Cependant, avec *Drip Music*, il simplifie radicalement le dispositif de *Burette Music* en abandonnant l'esthétique « laboratoire » et et se limite à une source unique. Dans *Drip Music*, BRECHT ne retient plus du laboratoire que sa méthode : isoler son objet d'étude. Cela lui permet d'atteindre le but qu'il s'est fixé : « accomplir un art fait d'implications multiples à travers des moyens simples, voire austères. »[142] *Drip Music* tire partie de l'imprévisibilité du son de l'eau qui coule. Car un hasard infini est déjà contenu dans une simple goutte : Hans ARP avait d'ailleurs écrit «un petit son pourrait détruire la Terre. Un petit son pourrait créer un univers. »[143]

---

[140] Le principe de la pièce n'est pas sans rappeler le *Poème Symphonique* de György LIGETI, composée pour cent métronomes en 1962. Chaque métronome disposé sur scène est ajusté à un certain tempo. L'ensemble est ensuite déclenché simultanément. La pièce se termine quand le dernier métronome s'arrête de battre. Cette pièce est rattachée à Fluxus, MACIUNAS ayant initialement décerné à Ligeti le statut de membre sans que ce dernier ait été au courant. Burette Music rappelle aussi la quincaillerie paresseuse de Duchamp : « Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse, nous recommandons un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas. » [DUCHAMP, Marcel. *The Writings of Marcel Duchamp.* New York : Editions Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Oxford University Press, 1973, p. 106.] La description de *Burette Music* est tirée de KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge : MIT Press, 1999, p. 283.

[141] Il essaie en effet de compliquer la trajectoire des gouttes : dans la première version, BRECHT dispose des boules de papier aluminium froissé dans les verres. Dans la seconde, les gouttes tombent sur des sortes de constructions en papier et en papier aluminium, qui ressemblent à des hélices. Kahn : « Ses idées se succédant, le ruissellement devint plus compliqué : des burettes, au papier aluminium froissé, jusqu'aux gadgets en papier et en aluminium. Ces complications constituaient apparemment un moyen de générer du hasard, un peu de la même façon qu'il avait froissé les feuilles de ses peintures antérieures. Un peu plus tôt, Cage lui avait reproché à plusieurs reprises d'essayer de contrôler les performances. » [KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Op. cit.*, p. 429.]

[142] BRECHT, George; WATTS, Robert; KAPROW, Allan. *Project in Multiple Dimensions 1957-58*. *op. cit.,* p. 333.

[143] Cité in Douglas KAHN, *op. cit.*, p. 279.

Dans sa partition, il cherche à décrire l'action à exécuter de la façon la plus simple qui soit, en un minimum de mots. Il ne s'embarrasse plus des détails, qu'il laisse au soin de l'interprète. En donnant à ce dernier davantage de responsabilité, l'œuvre finit par y gagner : à la composition correspond en effet un éventail de possibilités beaucoup plus large.[144]

On retrouve une même imprévisibilité dans les pièces de BRECHT qui mettent en œuvre des processus « incidentaux », comme *Incidental Music* (1961). Dans ces pièces, BRECHT essaie de séparer les sons des gestes qui les produisent :

> *« L'une des voies de recherche de Fluxus aux marges du son musical consista à les séparer de leurs contextes normaux. Dans l'exécution musicale, la production sonore est toujours reliée à une tâche. Par exemple, des sons se produiront, en tout état de cause, que l'on joue du violon ou qu'on le fracasse. Mais la réciproque (toute action produit un son musical) n'est pas toujours vraie. De nombreuses tâches accomplies dans le contexte d'une exécution orchestrale sont censées n'émettre aucun son. Logiquement, Fluxus avança alors d'un pas : considérant que certains sons, faibles ou muets, sont réprimés dans l'orchestre au bénéfice de la production de l'œuvre musicale, les travaux sur le son de Fluxus ne furent plus tenus à la production systématique d'un son musical, ni même d'un son audible, pour qu'existe une « œuvre ». Certains sons, par exemple, ne sont produits qu' « incidemment », comme dans* Incidental Music *de George BRECHT (1961). »*[145]

Dans cette pièce, le but n'est pas d'étudier le piano et ses possibilités inexploitées, comme le suggère Brandon LABELLE : « De telles tâches forment un catalogue d'actions

---

144 Dans *Water Music*, Mieko SHIOMI fait une utilisation assez intéressante de cette idée de *dripping* : « Recouvrir un disque d'une couche de matériau soluble, comme de l'argile ou de la colle soluble. Lire le disque sur une platine et laisser tomber dessus un peu d'eau goutte à goutte. Le diamant relève de la musique dans les zones décapées par l'eau. Ajuster quantité et endroit de l'eau pour obtenir le motif désiré de musique et non musique. » Cité in Douglas Kahn*, op. cit.*, p. 287.

145 KAHN, Douglas. « Le summum : Fluxus et la musique », dans *L'esprit Fluxus*, Marseille : Musées de Marseille, 1995, p. 104.

à travers lesquelles le piano pourrait être approché. BRECHT suggère que le piano, tel que nous pensons le connaître, pourrait requérir un autre regard, une autre compréhension, un autre angle. »[146] En réalité, le propos n'est pas là. BRECHT explique :

« Ce que vous essayez de faire consiste à attacher les haricots aux touches, sans rien d'autre à l'esprit. C'est du moins ainsi que je m'y prends. De sorte que tout son est fortuit. Ni intentionnel, ni non-intentionnel. L'affaire n'a absolument aucun rapport avec le fait que vous jouez un la ou un do, ou un do et un do dièse pendant que vous fixez les haricots aux touches, avec le ruban adhésif. »[147]

En fait, chaque son produit est l'effet secondaire d'une action n'ayant aucun but musical : changer le fauteuil de place, empiler des cubes de bois, scotcher des haricots.

Non sans humour, BRECHT explique qu'il ne demande rien d'autre à son interprète. Ce dernier doit uniquement se concentrer minutieusement afin de mener à bien les missions qui lui incombent (d'où l'allure rituelle de la performance). La musique, quant à elle, devient un incident, une simple contingence.

Les partitions de BRECHT deviennent ensuite de plus en plus ouvertes. En 1963, il publie *Water Yam* **(figure 16)**, un recueil qui contient plus de soixante dix *event scores*, présentées dans une boîte réalisée par MACIUNAS et Tomas SCHMIT. Parmi ces partitions, un grand nombre ne contiennent plus que quelques mots.

---

146 LABELLE, Brandon*, op. cit.*, p. 62.

147 NYMAN, Michael. « Interview de George Brecht », in *Studio International* 192, N° 984, novembre/décembre 1976, p. 257.

« Brecht croyait que le rôle de l'artiste était simplement de stimuler l'imagination ou la perception du spectateur. »[148]

Il faut s'arrêter ici sur l'importance du langage dans la production de FLUXUS. On a vu que les instructions de *Drip Music* sont relativement évasives. Mais dès 1961, cette tendance s'accentue et les *event scores* ne fonctionnent plus seulement comme un ensemble d'instructions, mais aussi comme des textes dont la seule lecture suffit à activer l'œuvre. La partition devient une sorte de poème. Elle transforme le langage en un événement de l'esprit. Dick HIGGINS invente un terme pour se référer à cet usage performatif du langage, le « postcognitif » : « Contrairement au cognitif, le postcognitif n'est pas tant une opération d'interprétation qui essaie d'appréhender le langage, d'en extraire une signification singulière, mais plutôt une performance du langage. Une telle performance situe la signification dans l'événement lui-même, pas comme moment interprétatif singulier mais comme une multiplicité étendue, réverbérante, qui donne lieu au rire, à la rêverie, l'action, la conversation ou la performance. »[149]

A la même époque, en 1962, le philosophe anglais John LANGSHAW AUSTIN publie son *How to do Things with Words*[150] sur les énoncés performatifs, ouvrage qui a influencé un certain nombre d'artistes conceptuels[151].

---

148 Barbara HASKELL, *Blam! The explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*, New York: Whitney Museum of American Art, 1984, p. 53.

149 Brandon LABELLE, , op. cit., p. 64.

150 L'ouvrage est traduit en français quelques années après par Gilles LANE : *Quand dire c'est faire*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

151 Voir à ce propos la thèse de Mariina BAKIC. *Le performatif dans l'art contemporain*. À propos de la performativité théorisée par John Langshaw Austin, soutenue à l'université Paris 8 en décembre 2010.

De plus en plus d'*event scores* sont ainsi rédigés sans qu'une exécution soit réellement envisagée. Peter OSBORNE décrit cette évolution comme le passage de l' « événement-partition » à la « partition-événement ».[152] Cela donne parfois des résultats assez radicaux, comme cette pièce de Philip CORNER : *Une bombe anti-personnelle de type CBU sera jeté dans l'assistance*.[153] Ou encore *Composition 1960 #10 (for Bob Morris)* de LA MONTE YOUNG :

« Trace une ligne droite et suis la. »[154]

C'est cette idée de « partition-événement », de la lecture compris comme un événement de l'esprit qui intéresse Yoko ONO. Pour elle, l'intérêt des mots est qu'ils s'adressent à l'imagination et que contrairement à la réalité, cette dernière ne connaît aucune limite. C'est ce raisonnement qui l'amène à créer ses « instructions-tableaux »:

« Parmi mes « instructions tableaux », ce sont les « tableaux à construire dans la tête » qui m'intéressent en particulier. Dans sa tête, par exemple, il est possible à une ligne droite d'exister, non comme un segment de courbe mais comme une ligne droite. De même, une ligne peut être en même temps une ligne droite, courbe et autre chose. Un point peut exister comme un objet à 1, 2, 3, 4, 5, 6 dimension(s) à un même moment ou à des moments différents, selon des combinaisons diverses en fonction de ce que vous souhaitez percevoir. Le mouvement des molécules peut être simultanément continu et discontinu. Il peut avoir des couleurs et/ou ne pas en avoir. Il n'y a pas d'objet visuel qui n'existe sans rapport avec, ou en même temps que d'autres objets, mais ces caractéristiques peuvent être éliminées si vous le souhaitez. Un coucher de soleil peut durer des jours et des jours. Vous pouvez engloutir tous les nuages du ciel. Vous pouvez assembler une peinture par téléphone avec une personne au pôle Nord, comme vous pourriez jouer aux échecs. Cette méthode de peinture

---

[152] OSBORNE, Peter. *L'art Conceptuel*. Paris : Phaïdon, 2006, p. 23.

[153] CORNER, Philip. *One anti-personel type-CBU bomb will be thrown into the audience*. 1969. partition reproduite dans Brandon LABELLE*, op. cit.*, p. 65.

[154] Partition reproduite dans Brandon LABELLE, *op. cit.*, p. 64.

remonte à l'époque lointaine de la Seconde Guerre mondiale quand nous n'avions rien à manger et que mon frère et moi échangions des menus imaginaires. Il peut y avoir un rêve que deux personnes rêvent ensemble, mais il n'y a pas de chaise qu'elles voient ensemble. » [155]

ONO compose, sur le même principe, quelques pièces musicales. La plupart du temps, ces pièces ne donnent rien à entendre. Au contraire, l'auditeur doit imaginer les sons de la partition, comme c'est le cas, par exemple, de *TAPE PIECE III / Snow Piece* de 1963 **(figure 17)**.

Si ONO nous demande de ne pas écouter la bande, c'est pour ne pas être déçus du résultat : « Un enregistrement est réalisé puis ignoré. La partition de ONO dicte à l'interprète de ne pas l'écouter parce que c'est la meilleure manière de s'assurer de son exactitude. »[156] L'artiste suggère que le son que nous imaginons dans notre tête est la reproduction la plus juste. C'est que, pour elle, c'est la « musique de la conscience » qui prime :

« Si ma musique semble nécessiter un silence physique, c'est parce qu'elle requiert une concentration sur soi-même -- et que cela exige un silence intérieur qui peut aussi conduire au silence extérieur.

Je conçois plus ma musique comme une pratique (gyo) que comme une musique. Pour moi, le seul son qui existe est le son de la conscience. La seule raison d'être de mes œuvres est d'éveiller la musique de la conscience chez les gens. Il n'est pas possible de contrôler le temps de la conscience avec un chronomètre ou un métronome. Dans le monde de la conscience, les choses s'étirent et vont au-delà du temps. Il est un souffle qui ne meurt jamais ».[157]

---

155 ONO, Yoko. « Conférence à la Wesleyan University ». 1966, publié dans *Fluxus dixit, une anthologie,* vol. 1, Dijon : Éditions Nicolas Feuillie, Les presses du réel, 2002, p. 189.

156 KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. *op. cit.*, p. 239.

157 ONO, Yoko. « Conférence à la Wesleyan University ». 1966, in *Fluxus dixit, une anthologie,* vol. 1, Dijon : Éditions Nicolas Feuillie, Les presses du réel, 2002, p. 189.

BRECHT décrit l'évolution de ses partitions :

*« Les partitions d'*events *arrivèrent ensuite en quantité pendant quelques années, les dernières devenant très intimes, comme des petites illuminations que je voulais communiquer à mes amis qui sauraient que faire avec, au contraire du* Motor Vehicle Sundown *qui a plus les qualités d'une représentation publique élaborée. »*[158]

L'idée d'un son absent se retrouve d'une manière très différente dans les Infiltrations homogènes, de l'artiste superstar allemand Joseph BEUYS, qui a été lié à Fluxus. En 1966, il réalise *Infiltration homogen für Konzertflügel*, un piano à queue qu'il recouvre de feutre. Il explique :

« Le son du piano est piégé à l'intérieur de la peau en feutre. Au sens habituel du terme, un piano est un instrument qui sert à produire des sons. Quand il ne sert pas, il est silencieux, mais il conserve son potentiel sonore. Ici, aucun son n'est possible et le piano est condamné au silence. Sur le même principe, j'ai fait pour Charlotte Moorman plusieurs Infiltrations homogènes *pour violoncelle, qu'elle utilise encore.* Infiltration homogène *pour piano à queue exprime la nature et la structure du feutre; le piano devient donc un dépôt homogène du son, qui a le pouvoir de filtrer à travers le feutre. »*[159]

Ici, l'absence du son ne sert plus à donner à l'auditeur la possibilité de l'imaginer pour soi-même. Au contraire, BEUYS voit un véritable danger dans l'impossibilité qui frappe le piano et l'empêche d'émettre un son. Il cherche à susciter l'interrogation du spectateur:

« La relation à la situation humaine est indiquée par les deux croix rouges, qui signifient l'urgence : le danger qui nous menacera si nous restons silencieux et si nous échouons à nous engager dans la prochaine étape de l'évolution. »[160]

---

158 BRECHT, George. « L'origine des events, août 1970 », in *Fluxus dixit, une anthologie*, vol. 1, Dijon : Éditions Nicolas Feuillie, Les presses du réel, 2002, p. 48. La pièce que mentionne BRECHT est la première composition qu'il a intitulé *Event.*

159 Joseph BEUYS, dans un entretien avec Caroline TISDALL (sept-oct 1978) dans TISDALL, Caroline. *Joseph BEUYS*. Catalogue d'exposition, Londres : Thames and Hudson, 1979, p. 168.

160 *Ibidem.*

Comme le rappelle Daniel DANÉTIS, Joseph BEUYS réactive les motivations premières de la création artistique. Il détourne un instrument symbolique de la musique occidentale par son isolation phonique et thermique pour revêtir l'objet de l'art d'un doux carcan, et évaluer ainsi le dialogue sensible émission-réception entre le public et l'œuvre muette.

« Croisant addition et soustraction, ce geste renoue avec la démarche adoptée en 1936 par Meret Oppenheim. Opérant avec son Déjeuner en fourrure *un déplacement conceptuel à partir d'un recouvrement de matière, l'artiste implique le spectateur dans une remise en question soustractive de ses rapports avec les notions de contenant et de contenu. L'œuvre réveille plus profondément la tension entre intériorité et extériorité à laquelle nous renvoie toute référence au recouvrement épidermique et à l'apparence extérieure. Avec son piano de feutre, Beuys réactive ce glissement conceptuel des apparences et provoque une transformation radicale de nos représentations, à partir d'une mise en tension de toutes les variables susceptibles de caractériser l'objet qu'il nous oblige à confronter à des caractéristiques diamétralement opposées. La gravité pesante du piano acquiert la légèreté du feutre dans un mouvement de spéculation soustractive qui semble l'affranchir de toute pesanteur comme par magie. A la rigidité robuste du bois et du cadre métallique qui constituent l'ossature et l'enveloppe de l'instrument, s'oppose la souplesse fragile et perméable du feutre que l'on sent prêt à épouser à la moindre pression toutes sortes de formes nouvelles A sa sonorité percutante est confrontée la douceur ouatée des sons que l'on imagine s'aplatir sur les parois feutrées. A la tension extrême des cordes, fait écho le mol abandon de la fibre textile qui manifeste à chaque centimètre de sa surface son inaptitude rédhibitoire à supporter la moindre traction sans déformations irréversibles. Tout dans le dispositif incite à considérer chaque chose et son contraire dans un mouvement dialectique qui perturbe tous nos repères matériels, qui nous entraîne dans une entreprise de dématérialisation à la recherche d'une musique céleste affranchie de toute pesanteur émanent en de subtiles et inaudibles ondes du cœur de cet univers feutré. »*[161]

Les pièces FLUXUS explorent souvent la question de la perception. Un grand nombre de compositions dirigent

[161] DANÉTIS, Daniel. *Pratiques artistique et pratique de formation : pour une pratique nonverbale des arts plastiques et de leur enseignement*. HDR, Université Paris 8, 2002, pp. 148-149.

l'attention du spectateur sur un événement isolé, l'amenant à prendre conscience de l'acte perceptif. Certains artistes, comme BRECHT, ont le souci de travailler aux limites de la perception. *Drip Music* **(figure 18)***, Incidental Music* **(figure 19)** ou *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass* posent toutes en effet le problème du seuil d'audibilité.

En 1960, LA MONTE YOUNG compose plusieurs pièces dans lesquelles la performance frise l'imperceptibilité[162], comme dans *Composition 1960 #2* **(figure 20)**.

Avec *Piano Piece for David Tudor #2 (*1960), YOUNG isole un geste : ouvrir/fermer le couvercle du clavier d'un piano. C'est donc l'un de ces gestes accomplis dans un contexte du concert qui sont censés n'émettre aucun son, ou du moins aucun son digne d'écoute, comme un orchestre qui s'accorde, ou un instrumentiste qui polit son instrument[163]. Il s'agit donc comme *Incidental Music* d'un travail sur la question des sons « incidentaux ». Cependant, contrairement à la pièce de BRECHT, le but est ici d'arriver à effectuer ce geste de la manière la plus silencieuse qui soit. Il s'agit d'éliminer toute incidentalité. YOUNG pousse à bout la logique qui discrimine sons musicaux et sons fortuits et semble ainsi insister sur l'énergie qu'il faut déployer pour éliminer toute contingence (si cela est encore possible) :

« Soulevez le couvercle du clavier sans faire de bruit, que vous puissiez entendre. Recommencez autant de fois que vous voudrez.

---

[162] La MONTE YOUNG a tenu un rôle important dans le développement précoce de Fluxus. Il organise notamment une série d'événements fondateurs dans le loft de Yoko Ono au début des années soixante. Il édite aussi *An Anthology of Chance Operations* (1963) avec l'aide de Jackson MAC LOW et de MACIUNAS qui leur fournit du papier et réalise le graphisme avant d'être contraint à fuir en Allemagne, par ses créanciers. YOUNG joue un rôle important durant les premières années, avant de fonder son *Theatre of Eternal Music*.

[163] BRECHT utilise fréquemment ces sons « annexes », que ce soit dans *Incidental Music* ou dans *Solo for Violin, Viola, Cello or Contrabass* (1962) où il demande à l'interprète de polir son instrument.

La pièce est terminée, soit lorsque vous avez réussi, soit lorsque vous décidez d'arrêter vos essais. Il n'est pas nécessaire d'expliquer au public. Faites simplement ce que vous faites et, lorsque la pièce est terminée, faites le savoir par la façon habituelle. »[164]

Enfin, *Composition 1960 #5* **(figure 21)** va encore plus loin dans l'imperceptibilité en répartissant « les tâches de production et de perception sonores entre espèces biologiques. Elle isole encore plus la question de l'audibilité en éliminant jusqu'à l'exécutant humain. Ici, l'auditeur humain doit songer que des sons peuvent exister même si les êtres de son espèce ne sont pas en mesure de les entendre sans aide. »[165]

« La composition peut durer un temps quelconque, mais si l'on dispose d'une quantité de temps illimitée, les portes et les fenêtres pourront être ouvertes avant de lâcher le papillon. La composition pourra être considérée comme achevée lorsque le papillon se sera envolé. »[166]

Dans une conférence de 1960, YOUNG explique que la composition a été refusée par le programmateur de l'un des concerts auquel il a participé, car celui-ci pensait qu'il ne s'agissait plus de musique. Offusqué, il demande à sa compagne d'alors, la poète Diane WAKOSKI, si cette pièce est en effet moins musicale que *Composition 1960 #2* :

« Elle dit « Oui, parce qu'au moins dans la composition au feu, il y a quelques sons. » Je lui répondis que j'étais certain que le papillon produisait des sons, non seulement par le mouvement de ses ailes, mais aussi par l'activité de son corps et à moins d'aller édicter quelle force ou quelle ténuité les sons devaient avoir pour être admis dans le royaume de la musique, la composition au papillon était de la musique autant que celle au feu. Elle dit qu'elle pensait qu'au moins, on devait être capable d'entendre les sons. Je dis que c'était l'attitude habituelle des êtres humains pour qui tout sur la

---

164 LA MONTE YOUNG. *An Anthology of Chance Operations*. New York : Jackson MAC LOW, 1963.

165 KAHN, Douglas. « Le summum : Fluxus et la musique ». In *L'esprit Fluxus*, Marseille : Musées de Marseille, 1995, p. 104.

166 LA MONTE YOUNG, *op. cit.*

terre devrait exister pour eux et que je n'étais pas d'accord. Je dis qu'il ne me semblait absolument pas nécessaire que qui ou quoi que ce soit dût entendre ces sons et qu'il était suffisant qu'ils existent par eux-mêmes. Quand j'ai écrit cette histoire pour cette conférence, j'ajoutai : "Si vous pensez que cette attitude est trop extrémiste, pensez-vous que les sons devraient être capables d'écouter les gens ?" »[167]

Cette dernière partie renvoie aux théories de MERLEAU-PONTY et le regard réversif de la peinture dans l'œil et l'esprit.[168] Le voyant et le visible s'appellent l'un l'autre. Le visible invoque et évoque le voyant.

A cette approche vient s'opposer l'attitude de John CAGE. En 1963, il compose la pièce *0'0"*, qu'on peut considérer comme sa réponse à l'évolution de Fluxus à cette époque.

Cette pièce fait écho à *Cartridge Music,* dans laquelle les exécutants amplifient un certain nombre de sons ténus. Mais contrairement à *Cartridge Music*, *0'0"* ne requiert qu'un seul interprète, il s'agit d'un solo.[169] Les instructions de la pièce se rapprochent d'une partition Fluxus et tiennent en une phrase : « Dans une situation où l'on dispose d'une amplification maximale (sans larsen), exécuter une action disciplinée.» Généralement, la pièce consiste à amplifier, à l'aide de microphones de contact, une action de la vie quotidienne. CAGE explique :

---

167 LA MONTE YOUNG. *Conférence 1960.* In *Fluxus dixit, une anthologie.* Vol. 1, Dijon : Editions Nicolas Feuillie, Les presses du réel, 2002, pp. 130-131.

168 MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard, collection Folio-Essais, 1985.

169 D'une manière assez générale, les artistes Fluxus, nous l'avons vu, isolent un son et dirigent la perception de l'auditeur sur ce son en particulier. CAGE, au contraire, a plutôt tendance à conserver la coexistence de plusieurs son différents. Cela tient sans doute à sa philosophie, qui, rappelons le, part du principe que chaque son est musique, qu'il soit écrit sur la partition ou non. La position d'un George BRECHT semble légèrement différer sur ce point, étant donné qu'il a tendance à rendre tel ou tel son singulier en le « pointant du doigt ». Notons toutefois que cette nuance disparaît dès que plusieurs *events* sont exécutés simultanément, ce que BRECHT propose la plupart du temps.

« La pièce tente de dire […] que tout ce que nous faisons est de la musique, ou peut le devenir grâce aux microphones. L'électronique a permis de prouver que tout est musique. »[170]

En 1962, Alison KNOWLES compose quant à elle sa *Nivea Cream Piece for Oscar [Emett] Williams*, dans laquelle elle utilise le microphone pour amplifier le petit bruit d'une tâche ordinaire :

« Le premier performer entre sur scène avec un pot de crème Nivea ou [si impossible] un flacon de crème pour les mains étiqueté Crème Nivea. Il se verse de la crème sur les mains et se les masse devant le microphone. D'autres entrent, un par un et font de même. Puis ils se rejoignent devant le microphone pour créer une masse de mains se massant. Ils s'en vont dans l'ordre inverse de leur arrivée, au signal du premier performer.[171] *»*

Le *Happening* établit une relation de sujet à sujet. On n'est plus seulement regardeur mais aussi regardé. Le monologue est remplacé par le dialogue. Cette action donnera lieu plus tard à d'autres formes de création comme l'art corporel ou la performance qui feront de l'éphémère une dimension importante de l'art.

En Europe, Jean-Jacques LEBEL organise le premier *Happening* en 1960 à Venise : *L'Enterrement de la chose*, où l'on enterre une sculpture de TINGUELY après une cérémonie funéraire rituelle. Ce *happening*, qui répond au désir profond de rendre hommage à l'assassinat d'une amie proche et protester contre une société asphyxiante, s'inscrit principalement, comme tous ses *happenings* par la suite (il en produit une vingtaine de 1960 à 1967), dans un courant de contestation contre des formes artistiques établies, contre le colonialisme et la violence.

---

[170] John CAGE, cité dans *Conversing with Cage*, dir. Richard KOSTELANETZ, New York: Limelight Editions, 1988, p. 70.

[171] Reproduit in *The Fluxus Performance Workbook*, dir. Ken Friedman, Edition speciale, revue El Djarida, Trondheim, Norvège : Guttom Nordo, 1990, p. 33.

Jean-Jacques LEBEL, ami très proche de l'artiste américain Allan KAPROW, joue le rôle d'un passeur, d'un fédérateur d'énergies entre l'Europe et les États-Unis. Il fait rencontrer DUCHAMP et les poètes de la *beat generation*, la poésie et l'action, la musique et la projection de films. Il écrit un essai, *le Happening*, dans lequel il décrit ce « contre-courant artistique, résistant à l'industrialisation de la culture, un art de participation et de révolte, où l'expérience créatrice prime le résultat, vendable ou non. »[172] Ces *tableaux-vivants-en-train-de-se-faire*, effort collectif de sacralisation, sont approuvés par une quarantaine d'artistes du mouvement dans ce livre, qui contient aussi une importante documentation photographique de ce mouvement international entre 1960 et 1966. Privilégiant l'action collective, le mixage et l'hybridation de toutes les formes, il ose mélanger les genres et fait exploser les limites entre les différents domaines, pour associer l'art et la vie.

« Le happening *ne se contente pas d'interpréter la vie, il participe à son déroulement dans la réalité, ce qui induit un lien profond entre vécu et hallucinatoire, le réel et l'imaginaire. [...] L'espace extrêmement limité qui est assigné à l'Art dans notre société ne correspond nullement à son espace mythique. »*[173]

L'importance croissante du corps dans ces pratiques, la conquête d'un nouvel espace pour ce corps rebelle, comme le souligne Brandon LABELLE, y remplace pourtant souvent littéralement l'objet d'art[174]. Ces œuvres anticipent ainsi le développement de la performance et de l'art corporel, dans lesquelles Henri CHOPIN, rappelons le, voyait

---

[172] LEBEL, Jean-Jacques. *Le Happening*. Paris : Éditions Denoël, 1966, Collection Dossiers des Lettres Nouvelles, page de couverture.

[173] *Ibidem*, p .22

[174] LABELLE, Brandon. *Background Noises, Perspectives on Sound Art*. New York : Continuum Books, 2006, p. 55.

les conséquences « d'un éclatement surtout poétique à l'origine », préfiguré par Antonin ARTAUD.

Ainsi, pour tenter de définir le *happening*, à travers son travail, Alan KAPROW explique : « un exemple typique : j'ai passé des journées, au coucher du soleil, pendant des mois, à essayer d'attraper mon ombre, et de la mettre dans ma poche. Et dès que le soleil disparaissait, je n'avais plus d'ombre. »[175]

Cette catégorie unique, polyexpressive et transdisciplinaire évite le monument, par son caractère éphémère et flexible, presque insaisissable, et appuie l'émergence du son dans les Arts Plastiques. Le corps prend acte de ses attitudes dans un espace en temps réel et devient le medium du message. La ville, lieu par excellence de la modernité, produit toutes sortes d'objets et de formes que l'artiste doit apprendre à saisir, entre transitoire banalité. Le corps ambulant peut alors transmettre une expérience sensible, fondation de l'Art marcheur.

[175] Cité dans l'article de Dominique CHATEAU, « La performance contre l'œuvre », extrait d'un (entretien publié dans Art Press, 1992), in *l'Art et l'Hybride*, ouvrage collectif, collection « Esthétiques hors cadre », octobre 2001, p. 11.

CHAPITRE 2 - CARTOGRAPHIES :

OUVERTES, FERMÉES

« Tout marcheur est un gardien qui veille pour protéger l'ineffable »[176]

Ce chapitre aborde certains fonctionnements de cartographies mises en place au XXème siècle qui influencent les pratiques de marche actuelles. Elles permettent la lecture d'un territoire d'une manière détournée pour en saisir le contenu sensible, à portée de vue ou d'écoute pour celui qui veut bien ralentir la cadence. Nous expliquons tout d'abord le néologisme « ambulation » usitée tout au long de ce texte, ce qui nous amène à évoquer un outil de déplacement du corps dans l'espace : la carte. La rue devient un réservoir d'expériences et de rencontres inépuisable, un nouveau territoire à explorer. Les pratiques exploratoires sont autant de tentatives pour renouveler le regard sur la ville. Dans les années cinquante, les situationnistes pratiquent la dérive, exercice méthodique de transgression des règles de la circulation urbaine, afin de se réapproprier l'espace. Nous déclinons alors les termes attachés à la notion de mesure, ou de démesure, du territoire, comme la psychogéographie, la dérive, et les environnements sonores captés lors de déplacements physiques. Les hésitations et variétés de définition du paysage, à travers la notion de site ou de paysage sonore, ouvre un champ sémantique et esthétique en expansion. Une cartographie de l'art est ensuite évaluée, notamment à partir de la figure du cercle, suite à une exploration

[176] SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Traduit de l'Américain par Oristelle BONIS. Arles : Actes Sud, 2000, p. 349.

personnelle des périphéries de deux villes européennes, Paris et Berlin. Ceci nous mène à imaginer une sorte de mode d'emploi des espaces parcourus. Quelles actions les artistes exécutent-ils sur les territoires dans le contexte actuel?

Ambulation

J'ai choisi le terme d'« ambulation » **(figure 29)** pour définir le mouvement de l'artiste flâneur qui travaille le territoire. J'ai préféré définir l'action que l'acteur, pour appuyer l'idée d'engagement du corps dans une action éphémère et souvent collective. Ce terme anglais définit la marche d'un lieu à un autre. Son origine (1615–25) vient du Latin *ambulātus*, participe passé de *ambulāre* : marcher. Je le place ici comme néologisme français, notion qui réunit l'adjectif *ambulant* – qui ne demeure pas en place - et le nom propre *locomotion*- faculté des êtres vivants de se déplacer d'un endroit à un autre. Je tiens au retrait du préfixe négatif présent dans *dé*-ambulation, afin d'insister sur l'aspect volontaire de cette motricité créatrice. Une ambulation se veut également soutenue par un but précis que l'artiste, bien que flâneur, traduira lors de son déplacement en une œuvre réfléchie.

Cette association m'est apparue en étudiant l'œuvre chronophotographique *Animal Locomotion* de MUYBRIDGE et suite à une discussion avec mon directeur de thèse Daniel DANÉTIS pendant laquelle nous imaginions un mot qui

correspondrait au statut de l'artiste marcheur. Ce collage sémantique renvoie à PLATON et les philosophes péripatéticiens (du grec *peripatein*, se promener) qui les premiers inventèrent la pédagogie ambulatoire, l'enseignement en marchant. L'ambulation envisagée comme une dérive créative reste le moteur de ma pratique. Elle instaure deux attitudes de déplacement dans l'espace : se fondre dans le flux discrètement pour recueillir des éléments sensibles au passage, résister au flux et ralentir pour créer une bulle d'expérimentation du réel. Abordée dans le chapitre FLUXUS, la notion de fluidité liée au mouvement du corps est développée dans un texte de Daniel DANÉTIS intitulé *Prendre des distances critiques ou le temps d'un espace entre rêve et réalité* dans lequel il met en relation notre « fluidité idéationnelle » c'est-à-dire, la capacité évaluée dans les tests de créativité de Torrance, de produire un grand nombre d'idées sans auto censure et la créativité « sensorimotrice » qui nous met à l'écoute des productions non verbales issues des activités physiques.

« La fluidité idéationnelle est la capacité de produire beaucoup d'idées en voyageant dans notre imaginaire sans souci d'organiser les trouvailles accumulées. Cette capacité fait partie intégrante de l'attitude divergente dans la mesure où elle répond à un besoin de produire un grand nombre de réponses face à une situation problématique donnée. Elle est particulièrement mise en valeur à partir du moment où nous parvenons à retenir notre jugement critique pour le manifester à une date ultérieure. […] La créativité primaire se situe au niveau de la sensorialité et mobilise l'intelligence sensible de l'individu pour déboucher sur une appréhension subconsciente de l'environnement. Elle est liée à l'aptitude que tout individu possède potentiellement de se rendre sensible à un problème, d'être attentif aux manques, aux défectuosités, aux imperfections et d'y chercher remède. Cette aptitude est définie par les psychologues américains GORDON et GUILFORD, comme capacité de sensibilisation au problème.»[177]

[177] DANÉTIS, Daniel. « Prendre des distances critiques ou le temps d'un espace entre rêve et réalité », in *Recherches en esthétique*. Revue du C.E.R.E.A.P. N° 1, juin 1995, pp. 27-37.

L'idée de fluidité, liée autant aux activités du corps que de l'esprit est nécessaire à l'exploration d'une surface par le marcheur. Il se conditionne pour une plongée immersive dans un monde multiple duquel il peut tirer un sens poétique. Le corps ambulant va tracer une locomotion dans la ville, faculté pour tout organisme vivant de se mouvoir et d'agir sur un espace.

L'ère actuelle est au flux, à la cascade, à la dispersion, selon l'artiste Goran VEJVODA **(figure 23)**. La théorie des flux, leur gigantisme dans la société occidentale, est au cœur de ses interrogations : tout en même temps, tout le temps. Et nous,

« petites crottes d'être humain que nous sommes, devons gérer la nature qui nous tombe sur la tête et gérer notre propre flux. Cette production débordante est une problématique liée à celle du temps. Que faire avec toute cette merde, et celle des autres que nous produisons constamment! Que faire avec le temps qui nous est imparti? » [178]

Nous pouvons prendre une tranche dans la cascade, la regarder, et la remettre dans la cascade avec une interprétation. Historiquement, en référence aux *Mille Plateaux* de Gilles DELEUZE, la création en est aux mille plateaux, aux chutes du Niagara, surtout avec les possibilités du réseau internet. Tout est bon, tout est mauvais. S'en suit une banalisation des œuvres, ce qui les fait entrer en communion avec la vie, qui est une chose qui va et qui vient. L'être humain veut constamment retenir, enregistrer, mais il ne peut contenir le flux incessant de la société occidentale. Il doit faire son trou, ou ses petits trous, dans la masse de productions actuelles. Les artistes

[178] Entretien avec Goran VEJVODA par Julia DROUHIN, Paris, juillet 2009. Annexes.

ambulants interrogent cette existence fleuve dans l'espace, une considération de la planète suspendue dans le vide. L'artiste marcheur aime à se perdre ou créer de nouveaux repères, il réagit par conditionnement de la ville ou de la nature. Le contexte le guide plus ou moins consciemment. Or, l'outil le plus fréquemment utilisé pour trouver sa route reste la carte. Nous questionnons donc la cartographie d'un lieu, l'acte de tracer les cartes, et dans son contexte artistique particulièrement, l'acte de les inventer.

Cartes

Pour mieux comprendre les façons détournées d'utiliser la carte, nous pouvons définir la carte dans un usage habituel géographique et étudier son histoire.

Pascal CLERC, dans son texte *Géographie et représentations*[179] reprend l'histoire de cartes dessinées par les Hommes et leur évolution.

« Au cours des XVIe et XVIIe siècles se produit une rupture fondamentale dans l'histoire des sciences. Philosophes et scientifiques distinguent ce que l'on perçoit du monde (ce que l'on appelle le monde phénoménal) et ce qui est (la réalité, ce que l'on appelle aussi le monde physique). Ce pas est un pas de géant, un vecteur majeur du progrès scientifique. Ainsi, la perception ne fait plus obstacle à la compréhension : on peut voir le soleil se lever et

[179] CLERC, Pascal. *Géographie et représentations.* IUFM d'Aix-Marseille, 15 janvier 2003.

se coucher (monde phénoménal) et étudier le monde physique sans être abusé par nos sens. En séparant le monde de son apparence – et de la connaissance que l'on en a – apparaît aussi le sujet. Descartes le premier met en évidence la subjectivité, la relativité des discours, le point de vue. Peu à peu se dessine sur cette base un courant essentiel de la philosophie : la phénoménologie. »[180]

Selon cet auteur, la géographie réaliste « vidalienne » constitue une tentative d'épuiser le réel à partir d'un « sentiment de plain-pied au monde en se positionnant comme « révélateur du monde » alors que la géographie contemporaine postmoderne « marquée par les approches postmodernes, rompt avec cette posture », le savoir étant pensé comme une construction et non comme un compte-rendu :

« Denise JODELET et Serge MOSCOVICI, après Jean PIAGET, à travers des travaux aujourd'hui classiques, s'accordent à définir les représentations comme l'évocation mentale, ou par le biais d'un objet matériel (photographie, dessin, carte...), de tout ce qui n'est pas là. PIAGET distingue en outre la représentation de la perception ; cette dernière étant la "fonction par laquelle l'esprit se représente les objets en leur présence".

Les géographes parlent de représentations spatiales pour se référer à "des espaces non actuellement perçus, parfois imaginaires" (BAILLY, 1992). L'Afrique, New York, la vallée du Nil, un quartier de banlieue, la montagne, le désert, Jérusalem, le Loch Ness, ne sont pas simplement des noms communs ou des noms propres. À chacun de ces mots, à chacun de ces lieux sont attachées des représentations. Qu'elles reposent sur des pratiques régulières, sur quelques images, sur des travaux scientifiques, elles peuvent être considérées comme pertinentes dans la mesure où elles permettent de penser le monde et son organisation. »[181]

Pour lui, notre connaissance du monde procède en partie des expériences qui nous confrontent au monde physique et qui s'inscrivent dans nos représentations d'où l'importance des photographies et des cartes permettant de

180 *Ibidem.*

181 *Ibidem.*

mettre en archive la planète, projet initié par Albert KAHN et poursuivi par Jean BRUNHES en 1912 :

« À travers ce "modèle" méthodologique élaboré par Jean BRUNHES, la photographie apparaît comme un médium neutre qui dévoile le monde, le livre à la vue, directement, sans que jamais le "géo-photographe" soit présent par le biais des choix qu'il opère. »[182]

Pour Pascal CLERS, une photographie est d'abord le produit d'un regard unique par les choix qu'elle implique (focale, boitier, orientation, emplacement de prise de vue, instant du déclanchement, durée d'exposition)[183] « ce monde que nous représentons […] à travers films et photographies étant d'abord le monde de ceux qui produisent les images :

« À l'instar de la photographie, la carte est toujours une représentation. On l'oublie parfois en raison des procédures sémiologiques mises en œuvre. Celles-ci jouent en partie sur l'analogie: sur les cartes, la mer est bleue, les autoroutes ont deux voies de circulation séparées (alors qu'en respectant l'échelle, il faudrait se contenter d'un trait fin), les aéroports sont symbolisés par des avions. La recherche d'efficacité sur le plan de la communication passe par un langage "naturel" qui fait parfois oublier la distance existant entre le réel et la représentation cartographique. »[184]

Cette analyse remarque certaines évolutions de la carte, objet de mesure qui peut devenir outil de *dé-mesure* dans les mains et les pas des artistes pratiquant l'*ambulation*, une dérive hors-champs aux aspirations créatrices.

---

182 *Ibidem.*

183 Note bde l'auteur*, op. cit.* : Ce fragment d'espace et d'instant isolés par un photographe est nommé *particulier absolu* par l'écrivain Roland BARTHES, in BARTHES, Roland*. La chambre claire*, 1980, p. 15.

184 *Ibidem.*

Psychogéographie de l'Internationale-lettriste

Nous retrouvons dans le creux de nos errances l'empreinte des situationnistes qui reviennent à la dérive, « ce déplacement sans but »[185] misant sur le comportement ludique et visant la mise en œuvre « continue d'un grand jeu délibérément choisi, un jeu d'événements » [186]. Les Situationnistes, pour qui « la beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue »[187] font advenir l'aventure dans un contexte de *psychogéographie* où le milieu affecte directement les agissements des gens.

La notion de psychogéographie, considérée par Asger JORN comme « la science-fiction de l'urbanisme », fut développée par Ralph RUMNEY. Ce situationniste britannique avait mené dès le printemps 1957 quelques reconnaissances dans Venise, formulées dans son *Guide psychogéographique de Venise* **(figure 24)**, réalisé à partir de romans-photos, labyrinthe détourné des cartes officielles du territoire. L'appellation originelle *The Leaning Tower of Venice* vient d'une image sur le plan d'une tour penchée, comme la tour de Pise[188]. L'idée était de déspectulariser Venise en proposant des parcours inédits. « La psychogéographie se préoccupe du rapport entre les quartiers et les états d'âme qu'ils provoquent. » [189]

---

185 *Potlatch.* N° 14, 30 novembre 1954, bulletin mensuel gratuit.

186 *Internationale situationniste*, N° 1, juin 1958, revue mensuelle.

187 *Potlatch*, N° 5, 20 juillet 1954, bulletin hebdomadaire - jusqu'au N° 12 – gratuit, in *Guy DEBORD présente Potlatch (1954-1957)*, [première édition, Éditions Gérard Lebovici, 1985] Paris : Gallimard, Collection Folio, 1991, p. 42.

188 RUMNEY, Ralph. « Les ultimes dérives d'un auto-stoppeur ». In *Archives et documents situationnistes*, N° 2, Paris : Éditions Denoël, 2002, p. 29.

189 Entretien de Ralph RUMNEY par Gérard BÉRRÉBY, réédition 1999 de la revue situationniste Le Consul, Éditions Allia, p. 54.

En septembre 1955, Guy DEBORD précise que le mot *psychogéographie*[190] lui fut proposé par un kabyle illettré[191] pour désigner l'ensemble des phénomènes dont les situationnistes se préoccupaient. En expérimentant des techniques de modification de la vie quotidienne, il analyse les processus du hasard et du prévisible dans les rues. Lorsque l'Internationale Situationniste se crée en 1957 dans un village de Cosio-d'Arroscia, Ralph RUMNEY représente le Comité psychogéographique de Londres dont il fut l'unique membre. Il raconte dans son ouvrage le *Consul*[192] comment est né ce comité:

« Pour donner une apparence internationale au mouvement, j'ai suggéré : il faut mentionner la participation du Comité psychogéographique de Londres. […] J'avais dit : bon, je suis le Comité psychogéographique de Londres. C'était une invention, comme ça, un mirage. »[193]

Il s'était ultérieurement fixé pour but l'exploration systématique de cette agglomération, et espérait pouvoir en présenter un compte rendu exhaustif autour de juin 1958. L'entreprise se développa d'abord favorablement. RUMNEY était parvenu à établir les premiers éléments d'un plan de Venise dont la technique de notation surpassait nettement toute la cartographie psychogéographique antérieure. Écarté du groupe quelques mois après son entrée, il réveilla en 1989 son Comité en glorifiant le banal dont les pratiques rappellent celles des pataphysiciens : la *Banalyse*.

---

190 Le terme *psychogéographie* apparaît dans un article de Guy DEBORD, « Introduction à la critique de la géographie urbaine ».N° 6, in Revue belge *Les Lèvres Nues,* 1953.

191 Entretien avec Michèle BERNSTEIN, 19 janvier 1998.

192 RUMNEY, Ralph. *Le Consul*. Paris : Éditions Allia, 1999.

193 RUMNEY, Ralph. « Sur le passage de quelques psychogéographes dans une assez longue unité de temps ». In *Archives et documents situationnistes*, N° 2, Paris : Éditions Denoël, 2002, p. 16.

La psychogéographie se définit comme « l'étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. »[194]

« Le but proclamé de cette fraction secrète, L'internationale-lettriste, fondée en 1952 par Guy DEBORD et Gil WOLMAN au sein du mouvement lettriste et précurseur immédiat de l'Internationale Situationniste, était de canaliser les actions anarchistes et chaotiques des Lettristes individualistes et de leur conférer une signification plus politique. Le groupe, qui se concevait comme une alternative au socialisme bureaucratique, refusait toute œuvre achevée, tout travail ; il revendiquait la liberté, dans son acception la plus violente, et dénonçait toutes les formes de morale. »[195]

Il s'agit d'opposer au spectacle de la société moderne, la provocation de la monotonie, « les réactions choquées des spectateurs, livrés à eux-mêmes et à leur propre potentiel d'action, [devant, à elles seules] constituer la bande-son des films de DEBORD. Ainsi, *the Naked city* **(figure 25)**, carte conçue en 1957 par Guy DEBORD, présentant « un plan de Paris déconstruit, une géographie alternative, basée sur une interprétation personnelle de la ville » pose la question de la subjectivité cartographique, qui relève d'une réduction destructrice :

« La création nouvelle et libérée, formulée à partir d'une réduction destructrice, fut alors appliquée à tous les arts, à tous les thèmes de société. Le passé devait être intégralement dissous et amené à une nouvelle genèse. Le parcours montre des œuvres et des documents illustrant l'existence foncièrement marginale de ces instigateurs ainsi que leur travail radical sur des moyens d'expression comme la langue ou le cinéma. Les précurseurs directs de l'IS sont le Lettrisme et l'Internationale Lettriste (IL). Les protagonistes de ces mouvements d'underground développèrent en marge des institutions et modes de vie courants une sous-

[194] *Ibidem*. p. 13. « Définitions », dans *L'Internationale Situationniste,* N° 1, juin 1958.

[195] RUMNEY, Ralph. « Sur le passage de quelques psychogéographes dans une assez longue unité de temps ». op. cit.,p.17.

culture vouée sans compromis à la protestation sociale. Des publications et actions spectaculaires attestent de ce négativisme intransigeant, ne reculant devant rien, pas même devant l'autodestruction. Le moindre arrangement personnel avec les structures existantes était proscrit. Ni la production artistique ni le travail ne devaient porter atteinte à la rébellion négativiste. »[196]

Dérive

La dérive était elle-même une action subversive visant à saper les fonctions planifiées de la ville et à générer du matériel utilisable par les Situationnistes pour exercer leur critique de l'urbanisme en place. Les connaissances acquises grâce à la dérive furent transcrites en topographies psychogéographiques de la « vraie » ville, faite pour les individus qui y habitent. La dérive était le détournement de la ville.

« Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. »[197]

La dérive nécessite un renoncement, pour une durée plus ou moins longue, à se déplacer et agir, pour se laisser « aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent ». L'aléatoire dans la pratique de la dérive est moindre, réduit par un « relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des

[196] DEBORD, Guy. *Potlatch*, N° 5, 20 juillet 1954, bulletin hebdomadaire - jusqu'au N° 12 – gratuit, in *Guy DEBORD présente Potlatch (1954-1957)*, [première édition, Éditions Gérard Lebovici, 1985] Paris : Gallimard, Collection Folio, 1991, p. 43.

[197] DEBORD, Guy. « Théorie de la dérive ». In *Les Lèvres Nues*, N° 9, décembre 1956.

tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés. »

Les données psychogéographiques existantes dominent la liberté de mouvement (« coupures du tissu urbain, rôle des microclimats, centres d'attraction »). Le terrain est pratiqué selon « son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale ».

Guy DEBORD cite Chombart de LAUWE et son étude sur Paris[198] dans laquelle « un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont ». Chombart de LAUWE présente dans le même ouvrage le tracé de tous les parcours effectués en une année par une étudiante du XVIème arrondissement pour montrer « l'étroitesse du Paris réel dans lequel vit chaque individu géographiquement un cadre dont le rayon est extrêmement petit ». Ces parcours dessinent un triangle de dimension réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l'École des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano.

Selon Guy DEBORD, le « hasard joue dans la dérive un rôle important mais son action tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes et à l'habitude. Le progrès n'étant jamais que la rupture d'un des champs où s'exerce le hasard, par la création de nouvelles conditions plus favorables à nos desseins, on peut dire que les hasards de la dérive sont foncièrement

[198] DE LAUWE, Chombart. *Paris et l'agglomération parisienne*. Paris : PUF, Bibliothèque de sociologie contemporaine, 1952.

différents de ceux de la promenade, mais que les premières attirances psychogéographiques découvertes risquent de fixer le sujet ou le groupe qui dérive autour de nouveaux axes habituels, où tout les ramène constamment. »[199]

La dérive, surtout urbaine, prend tout son sens au contact des « centres de possibilités et de significations que sont les grandes villes transformées par l'industrie ». L'errance en campagne risque d'être limitée par les interventions du hasard pour un « mouvement aléatoire du corps et de l'esprit guidé par des résonances personnelles dans une ville aux mille visages. »[200] Guy DEBORD explique en détail sa notion de la dérive, qui a inspiré bon nombre d'artistes contemporains.

« On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives. Il est souhaitable que la composition de ces groupes change d'une dérive à l'autre. Au-dessus de quatre ou de cinq participants, le caractère propre à la dérive décroît rapidement, et en tout cas il est impossible de dépasser la dizaine sans que la dérive ne se fragmente en plusieurs dérives menées simultanément. La pratique de ce dernier mouvement est d'ailleurs d'un grand intérêt, mais les difficultés qu'il entraîne n'ont pas permis jusqu'à présent de l'organiser avec l'ampleur désirable. »[201]

Selon cet auteur, la durée moyenne de la dérive est liée à l'intervalle entre deux périodes de sommeil (journée) avec de plus ou moins grandes variations liées aux occupations banales. La dérive est soumise à un certain nombre d'influences (par exemple, les variations climatiques, orages et autres espèces de précipitations

199 DEBORD, Guy. « Théorie de la dérive ». *op. cit.*

200 *Ibidem.*

201 *Ibidem.*

propices) sans compter celles exercées par le champ spatial :

« Le champ spatial de la dérive est plus ou moins précis ou vague selon que cette activité vise plutôt à l'étude d'un terrain ou à des résultats affectifs déroutants. Il ne faut pas négliger le fait que ces deux aspects de la dérive présentent de multiples interférences et qu'il est impossible d'en isoler un à l'état pur. Mais enfin l'usage des taxis, par exemple, peut fournir une ligne de partage assez claire : si dans le cours d'une dérive on prend un taxi, soit pour une destination précise, soit pour se déplacer de vingt minutes vers l'ouest, c'est que l'on s'attache surtout au dépaysement personnel. Si l'on tient à l'exploration directe d'un terrain, on met en avant la recherche d'un urbanisme psychogéographique. »[202]

L'auteur précise que l'étendue de ce champ spatial va du maximum (grande ville et ses banlieues) au minimum (quartier, ou un îlot valant la peine). L'exploration du champ spatial fixé se fait avec l'étude des cartes (courantes, écologiques, psycho-géographiques), et la rectification et l'amélioration de ces cartes en s'écartant systématiquement de tous les points coutumiers. Le comportement déroutant du dériveur, prié de se rendre seul à une heure précisée dans un endroit fixé, affranchi des obligations du rendez-vous ordinaire, le conduit à l'improviste à travers ce « rendez-vous possible » en un lieu connu ou ignoré, pour en observer les alentours et en tirer des enseignements :

« Les enseignements de la dérive permettent d'établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne. Au-delà de la reconnaissance d'unités d'ambiances, de leurs composantes principales et de leur localisation spatiale, on perçoit les axes principaux de passage, leurs sorties et leurs défenses. On en vient à l'hypothèse centrale de l'existence de plaques tournantes psychogéographiques. »[203]

C'est l'occasion de « dresser à l'aide de vieilles cartes, de vues photographiques aériennes et de dérives

202 *Ididem.*

203 *Ididem.*

expérimentales, une cartographie influentielle » soucieuse, non plus de délimiter précisément des continents durables, mais de changer l'architecture et l'urbanisme et son regard sur la vie :

« Le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon plus générale de prendre la vie, qu'il serait pourtant maladroit d'en déduire mécaniquement. Je ne m'étendrai ni sur les précurseurs de la dérive, que l'on peut reconnaître justement, ou détourner abusivement, dans la littérature du passé, ni sur les aspects passionnels particuliers que cette dérive entraîne. Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté. Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver. On peut utiliser, avec des retouches relativement légères, certaines zones qui existent déjà. On peut utiliser certaines personnes qui existent déjà. »[204]

Cette définition de la dérive dans un contexte psychogéographique du territoire par Guy DEBORD est interrogée dans la pratique actuelle des artistes urbains.

[204] *Ididem.*

Balades Audoniennes

« Marcher est la première chose qu'un bébé souhaite faire et la dernière chose qu'une personne âgée souhaite abandonner. […] C'est pratique, cela ne requiert aucun équipement particulier, c'est auto réglable et naturellement sécurisé. La marche est aussi naturelle que la respiration. »

John BUTCHER, fondateur de *Walk 21*, 1999

Lors du festival transdisciplinaire *Traversée d'Art* à Saint Ouen en 2008, j'ai proposé aux curieux de chausser leurs oreilles d'écouteurs très légers afin de refaire un chemin que j'avais parcouru pour enregistrer des ambiances sonores, carte/partition liant des ateliers d'artistes ouverts au public **(figure 26)**. Je proposais alors d'entendre leur univers d'artiste au travail, juste un peu avant d'entrer sur leur territoire. Ils rencontraient la personne en chair et en os, avec d'autres éléments sonores, souvent bien différents de l'atmosphère studieuse qui y régnait lorsque j'étais passée la première fois, eux mêmes étant en pleine concentration pour présenter leurs œuvres quelques jours plus tard.

Marcher et détailler cette marche représente une tentative de renouvellement de la cartographie de la ville à partir d'une ambulation planifiée et volontariste - contraire de la flânerie - qui ignore les divisions urbaines sectorielles. Un trajet qui ne s'effectue pas selon la carte, mais qui pose la marche comme un marquage différent, un nouvel arpentage du tissu urbain : se promener pour inventer une carte et non pas pour confirmer la distribution de l'espace public formaté (quartiers à éviter, secteurs non praticables, tels les cimetières, voire interdits au marcheur, telle l'autoroute). Les signes de la ville (feux rouges, souffleries, bip, magasins...)

jouent un rôle décisif: ils imposent leur pouvoir de captation en fixant l'attention et amènent un « sonore », cet objet éphémère que je cherche à capter.

« Marcher devient alors un outil pour ébranler le regard posé sur l'espace public et cela de deux manières : en découvrant ou en inventant - comme un archéologue - ce qui a été couvert par la carte; en sollicitant l'écoute du témoin. »[205]

Lors d'une balade, les sonorités que je choisis par l'organe auditif hypertrophié m'interpellent par leur plasticité, matière que je pourrais modeler à ma guise dans mon studio. J'entraîne mon écoute à se « fermer » à certaines solliciations sonores pour en recueillir d'autres.

La tentative de reprendre pied avec la ville implique un abandon de notre vision ancienne, avec ses trajets connus et domptés, pour proposer un autre montage, élaborer de l'architecture et un autre enchaînement, activer l'espace public.

Ce genre de dérive est inspiré des protocoles situationnistes, décrits par Marc VACHON, arpenteur de la ville. Une telle dérive peut être un « mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. »[206] S'inspirant du travail de Patrick STRARAM, écrivain québécois d'origine français dont le nom de scène fut le pseudonyme *Bison Ravi*, qui n'est autre que l'anagramme de Boris VIAN, Marc VACHON reprend la généalogie des utopies du XIXème siècle, comme celles des

---

[205] DAVILA, Thierry. *Errare humanum est (remarques sur quelques marcheurs de la fin du XXème siècle)*. Catalogue de l'exposition *Les figures de la marche*, Antibes : Musée Picasso, RMN, 2000.

[206] VACHON, Marc. *L'arpenteur de la ville, L'utopie situationniste et Patrick Straram*. Montréal : Éditions Tryptique, 2008, p. 13.

Situationnistes, ou les architectures utopiques de Yona FRIEDMAN, pour imaginer leur prolongement. Le travail de Patrick TRARAM, de son vrai nom Patrick MARRAST, dit STRARAM, dit *le Consul*, était lié aux Situationnistes, créant les *Cahiers pour un paysage à inventer* à Montréal en 1960. Participant à la fondation de l'Internationale Situationniste de 1952 à 1954, il exploite cette pensée pour réaliser de nombreuses actions qui tentent de remettre en cause le rapport entre le quotidien, l'espace et l'écriture. Il expérimente avec Ivan CHTCHEGLOV des dérives, différand des trajets des travailleurs à horaire fixe. L'espace doit être investi d'une signification qui correspond à la vie quotidienne de l'individu.

Nous pouvons évoquer une autre application de dérives psychogéographique par Sandrine RAQUIN, qui a partagé son idée « Ici et là » [207] d'affichage urbain de trois circuits citadins. Chaque itinéraire permet d'inscrire métaphoriquement sur le terrain un de ces mots : ici, et, là. Trois flâneries proposent une écriture de la ville, où les rues sont le tracé d'un mot, dans ce plan-guide pour ambulations citadines. Chacun peut à sa guise arpenter les rues selon les mots-chemins parcourus, afin de découvrir un territoire à travers trois interjections indicateur d'espace.

Mon travail s'est inspiré des dérives situationnistes, et se déroule globalement dans la lenteur, afin de prendre le temps d'accueillir des évènements singuliers. Christian ZANÉSI décrit une rencontre avec l'objet sonore poétique dont je me sens proche.

[207] RAQUIN, Sandrine. « Ici et Là ». In *72 (projets pour ne plus y penser)*, Chatou : Cneai ; Paris : Espace Paul Ricard ; Marseille : FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2004, p. 60.

Objets sonores

La détermination de Christian ZANÉSI[208] à faire connaître la musique électroacoustique amène l'idée de l'objet sonore en évoquant des bruits de la ville. Il questionne ce qui accompagne le travail proprement dit : un « processus en œuvre à l'intérieur de soi, un processus que le raisonnement seul ne peut conduire. »[209] Respecter le son, c'est l'aider à développer son propre style, l'aider à dire ce qu'il avait à dire. L'écoute de la matière sonore est nécessaire pour en sentir le potentiel de développement. Dans son œuvre *Stop l'horizon*, créé en 1983, le son est travaillé en tant que « matière première et aussi en tant que première matière »[210]. La nécessité d'une rencontre avec le son est primordiale, quand il cristallise quelque chose. Il fait irruption d'une manière peut-être violente, « violente comme une évidence »[211].

Mais une rencontre n'est pas une expérience, dont le savoir compte et non pas la chose qui a permis de l'acquérir. Une rencontre suggère l'existence d'un être rencontré. Apparus comme incontournables, les sons rencontrés s'imposent. Il peut s'agir de sons déjà entendus ou au contraire de sons qu'on entend pour la première fois et qui

---

[208] Compositeur de musique acousmatique, Christian ZANÉSI a fait ses études musicales à l'Université de Pau, puis à Paris au Conservatoire National Supérieur de Musique dans les classes de Pierre SCHAEFFER et de Guy REIBEL. Il est membre du Groupe de Recherches Musicales de l'INA depuis 1977. Producteur, il s'occupe entre autres d'émission consacrées à la musique acousmatique comme *Akousma* ou *Fins de mois difficiles* sur France-Musiques. Directeur artistique d'un festival de musiques électroacoustiques, *Présences électroniques*.

[209] Interview de Christian ZANÉSI, par Anne-Claude IGER et Jean-Pierre LALLOZ, philosophe, spécialiste des problèmes philosophiques liés à l'art. Publié dans l'Education Musicale, N° 503/504, mai-juin 2003, www.philosophie–en-ligne.com. Consulté sur le site de www.vibrofiles.com en mai 2008.

[210] *Ibidem.*

[211] *Ibidem.*

nous frappent. « La rencontre est d'autant plus marquante que le son est banal, qu'il se trouve dans la catégorie des sons ordinaires. Il y a parfois une prise de conscience de cette évidence, qui peut se faire par une sorte d'emboîtement à plusieurs éléments. »[212] ZANÉSI habite depuis dix ans dans une rue avec un atelier de ferronnerie où toute sortes de travaux sur le métal sont réalisés à l'ancienne et par conséquent très sonores. Il entendait cette ambiance tous les jours, sans y prêter une attention particulière. L'enseigne peinte sur le mur extérieur indiquait *Etablissements Sautrot, Constructions métalliques*, il en fit le titre du projet.

Il rencontra le propriétaire et découvrit que cet atelier existait depuis cent ans. Cette rencontre permit d'organiser un concert-spectacle pour fêter ce siècle de travail dans ce lieu. La prise de conscience du titre *Constructions métalliques*, très musical aux oreilles de l'artiste, a entraîné la rencontre avec des sons de l'atelier redécouvert. Dix années d'écoute passive se cristallisant à ce moment, en quelque chose d'inédit, de spirituel. Peu après, le propriétaire avait acheté un nouvel atelier, plus spacieux et plus pratique. L'atelier de l'anecdote a cessé ses activités et ses sons. Il est difficile de prévoir la prochaine création, puisqu'elle est le résultat de multiples et infimes rencontres et hasard, et suit un processus aléatoire. Un germe est prêt à surgir, mais il attend la rencontre avec l'objet inédit, la situation adéquate pour « être ». Rencontrer un son, un son qui fasse événement, c'est être attentif à son environnement immédiat.

---

[212] *Ibidem.*

Les changements de tous ordres accentuent la sensibilité et s'accompagnent d'un renouvellement de l'excitation. Une sonorité l'a frappé vers deux ou trois heures du matin dans une rue, à tel point qu'il enregistra avec son magnétophone les quelques voitures qui circulaient, constituant ainsi un matériau de départ. Une œuvre peut commencer par un son rencontré. Le fait de se retrouver dans des lieux différents chasse les habitudes, renouvelle le regard et plus généralement la perception des choses. Ces moments sont particulièrement propices pour rencontrer des phénomènes et donc pour avoir des idées. La rencontre du son dans sa singularité matérielle amorce le travail, laissant le temps ou le hasard organiser des rencontres.

« Lorsqu'on s'intéresse à un son, on le creuse, on découvre des moments, on fait des distinctions. L'idée d'une échelle de l'observation vaut dans tous les domaines : si on s'approche très près d'une chose, quel est le grand, quel est le petit ? On peut donc très bien percevoir une pièce entièrement composée ou de grande durée comme un seul son. »[213]

J'ai sélectionné quelques passages dans un entretien sonore réalisé par Léa ROGER avec Christian ZANÉSI **(figure 27)** lors du *Festival Kontact SonoreS* en 2010.

Sa vocation est née d'une rencontre, à la faculté de Pau, avec un professeur qui leur faisait écouter LIGETTI, STRAVINSKI, XENAKIS, puis soudain une musique de Bernard PARMEGIANI, *La Roue Ferris*, œuvre culte de 1971. Ce choc l'a conduit au GRM, dans la classe de Pierre SCHAEFFER, un poste d'assistant radio se libérait, l'aventure commençait. Il est arrivé à l'époque des « stars », comme François BAYLE, Ivo MALEC, Guy REBEL, Bernard PARMEGIANI... La

213 *Ibidem.*

conjonction favorable de mai 68 a libéré les énergies et les formes, si bien que certaines pièces duraient quarante minutes. Dans les années soixante, la recherche musicale était plus stricte. Puis dans les années soixante-dix, le studio analogique était au mieux de sa configuration : un « âge d'or du matériel analogique ». Les studios étaient à la fois stabilisés et très simples. De cette simplicité est né toute une série d'œuvres, d'une énergie libératoire et d'un outil très facile d'usage. Quand Christian ZANÉSI est arrivé, il était invisible! Tous les compositeurs composaient leurs plus belles œuvres électroacoustiques. 1975: *De Natura Sonorum* pour Bernard PARMEGIANI, *L'expérience acoustique* de François BAYLE... Tout le monde était dans cette effervescence. Il observait, fréquentait ces gens là et était tiré par le haut. Autant aller là où sont les meilleurs! Cela oblige à une certaine modestie et une ambition!

« On ne peut pas se déclarer compositeur, ce sont les autres qui le disent. Cela a commencé avec Stop l'horizon! Un milieu reconnaît que quelqu'un en fait partie. Entre le musicien d'aujourd'hui et d'avant, ce qui a changé est la difficulté. Dans un premier temps, nous bénéficions d'une naïveté. Mais travaillant son instrument, on prend conscience de la subtilité, ce qui peut être un frein à l'imaginaire. Quand on compose la musique, il est difficile d'oublier ce que l'on sait pour retrouver l'enthousiasme de débutant. Préserver sa sensibilité est un travail sur soi indispensable. Travailler l'Art est un mouvement vers les autres mais aussi sur soi, pour préserver un outil duquel on ne peut se passer : la sensibilité. Car c'est bien ce territoire du sensible qu'on explore. Le meilleur outil pour travailler le sensible reste la sensibilité. Le reste peut s'apprendre. Le maniement des outils, une culture musicale, regarder les formes... La part composée au sens académique du terme reste la partie qui peut s'apprendre. Garder sa sensibilité est un travail intérieur, ce n'est pas du même registre. Créer une relation aux autres, au monde est le plus dur, pour percevoir les choses.

Cet outil est fragile. Être ultra sensible n'est pas idéal pour vivre. La vie, les échecs, frustrations, déceptions ont tendance à durcir l'individu pour qu'il se protège. Ce durcissement est antinomique

à la sensibilité. Il faut trouver les ressources en soi pour préserver cette naïveté, cette envie. »[214]

Les rencontres avec l'objet sonore arrivent si le marcheur ose rester dans le paysage, et prête l'oreille, membrane vibratoire si fine, entre le monde et nous. L'artiste peut alors « composer » avec son environnement immédiat, « mettre ensemble ».L'*ambulation* au cœur des villes permet de distinguer diverses occupations du paysage. Les notions de site, de carte, la rumeur ou le paysage sonore définissent des territoires et trajectoire envisagées.

[214] Entretien avec Christian ZANÉSI, par Léa ROGER, Avril 2010, Festival Kontact sonoreS, Chalon sur Saône, France. Transcription par Julia DROUHIN.

Paysages

Les territoires mentaux et physiques traversés par les artistes marcheurs nous amènent à définir une notion souvent empruntée dans le langage contemporain : le paysage. Le paysage est un terme développé de différentes manières. Pour qu'il y ait *paysage*, selon Anne CAUQUELIN, il faut que soient réalisées « deux figures de l'artificialité »[215].

La première est le cadrage, au moyen de la fenêtre par laquelle on voit le paysage.

La seconde est un jeu de transports avec les quatre éléments constitutifs de la nature : eau, feu, terre (sable), ciel.

Les figures de transport sont nécessaires pour faire exister le paysage, c'est-à-dire pour passer de l'arbre à la forêt, de l'étang à l'océan, d'un tas de pierres à la ruine. Pour ce passage des formes aux contenus, nous utilisons la fable, la légende, le conte, la *doxa*. Nous utilisons aussi les figures de la rhétorique, comme la métaphore.

Aussi le caractère implicite du paysage vient du sentiment de sa perfection. Et cette perfection est atteinte lorsque nous pensons qu'il n'y a aucune médiation entre la nature et la forme dans laquelle on la perçoit, c'est-à-dire lorsque sont effacées les figures de l'artifice. L'étonnement vient de ce que nous puissions avoir un tel sentiment devant des assemblages aussi peu naturels mais construits.

---

[215] CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris : PUF, 2000, p. 180.

L'explosion de l'espace interplanétaire a entraîné une transformation des repères qui met inévitablement en crise la notion de paysage. Non pas à cause des dégradations que l'homme fait subir au sol, au climat, à la faune et à la flore, mais parce que le système formel sur lequel repose la construction de la notion de paysage s'effondre devant la découverte des espaces infinis. Avec cette nouvelle forme de nature, plus d'analogie possible, comme c'était le cas entre la nature terrestre et le paysage. Sauf, selon l'auteure, à « inventer des paysages de seconde nature ».

Site

Le site, terme géographique et téléinformatique (internet) questionne la naturalisation de la technique et le passage d'un espace à l'autre. L'espace et son artificialité est ainsi placé au cœur de la réflexion d'Anne CAUQUELIN.

Gérard CHOUQUER[216] analyse comment elle examine le vocabulaire et les notions en usage : réseau, virtuel, rhizome, déterritorialisation, interaction, navigation, immersion. Anne CAUQUELIN propose une analogie avec l'espace : sur le web, comme dans l'espace « réel » [217], l'interprétation suppose l'existence de deux types d'espace,

[216] CHOUQUER, Gérard. « Comptes rendus », In *Etudes rurales*, Editions E.H.E.S.S., 3-4, 2002, N° 163-164, p. 322.

[217] CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris : PUF, 2002, p. 28.

un espace géométrique et un lieu-enveloppe ou lieu propre. A ce propos, Gérard CHOUQUER s'est livré à une analyse pertinente de la notion de site développée par Anne CAUQUELIN, face au retour en force du paysage dans la conscience collective du fait de la dématérialisation numérique.

« le web ne fait que réinventer l'espace selon des processus qui trouvent des parallèles dans l'histoire des idées, et qui tournent toujours autour des espaces du réel, du possible et du virtuel. Anne Cauquelin constate que ces deux types d'espace en produisent toujours un troisième, hybride, que l'on nomme « site ». Le site serait un espace du troisième type, un espace inventé, comme le paysage lui aussi l'avait été, un lien entre l'espace abstrait et le lieu propre. De ce fait il appartient à la fois au régime de la réalité et à celui de la virtualité. Partant de l'idée que le retour en force du paysage dans la conscience collective s'explique par le fait que le paysage virtuel est un danger de dématérialisation ou de « dé-corporéisation », Anne Cauquelin s'interroge sur les rapports existant entre les paysages réels et les cartes du territoire. Celles-ci comblent le hiatus entre le territoire traditionnel et l'espace des communications numériques. Et pour réaliser ce vœu, les deux modalités sont anciennes : voir et nommer. La carte n'est pas du domaine de la représentation d'un espace visible, mais bien de la cognition, c'est-à-dire de la figuration d'une aide à l'action, au projet stratégique (conquérir, se déplacer, fiscaliser, etc.). Il faut alors la naturaliser pour la rendre acceptable, la figurer ou la « paysager ». Il n'en va pas autrement des hypercartes actuelles qui doivent être naturalisées (le « site » web) pour acclimater un espace qui, autrement, serait irreprésentable. »[218]

Cet appel au naturel dissimule une angoisse « qui touche aux fondements de la croyance à la réalité du monde. Ce qui est réclamé, en fait, c'est la fiabilité de ce monde, sa consistance, que l'existence de mondes virtuels vient ébranler »[219]. L'espace du virtuel renvoie plus au tableau, cartographie de territoires incertains et inventés, qu'à la géographie, science de fixation des données vérifiées.

---

[218] CHOUQUER, Gérard. « Comptes rendus », *op. cit.,* p. 323.

[219] CAUQUELIN, Anne. *op. cit.*, p. 100.

La représentation que nous nous faisons de la réalité n'est pas la réalité elle-même, tout comme la carte d'une ville n'est pas la ville. La réalité est bien plus complexe que le schéma suggéré de la carte. « Une carte n'est pas le territoire »[220]. L'aphorisme d'Alfred KORZYBSKI est ici détourné : un territoire apparaît autant comme un artefact que la carte. Finalement, la réalité virtuelle, parfois irreprésentable, tend à se confondre avec la carte scientifique qui reste malgré tout une projection partielle et subjective d'un territoire.

Anne CAUQUELIN considère que l'espace géométrique et le lieu propre produisent un espace de troisième type : virtuel. Gérard CHOUQUER explique la position d'Anne CAUQUELIN « qui réagit contre l'identification de l'environnement et du paysage, la réduction du paysage à un esthétisme inutile devant la pluralité des aménagements et autres politiques publiques. Pour elle, l'écologie ou l'assainissement ne sont possibles qu'à l'intérieur d'une certaine idée de paysage. Voilà pourquoi il lui paraît essentiel de préciser que le paysage est bien une « invention », et que cette invention est aujourd'hui requise avec force pour repenser la planète en tant qu'éco-socio-système. »[221]

Pour le géographe Augustin BERQUE, le paysage est un motif *écouménal*, (au sens de LEIBNIZ qui distinguait entre un motif intentionnel et une cause passive et mécanique).

---

[220] KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire, prolégomène aux systèmes non-aristotéliciens et à la sémantique générale*. [1933] titre original : *Science and Sanity*. Paris : Editions L'Eclat, 1998.

[221] CHOUQUER, Gérard. « Comptes rendus *», op. cit.* p. 323.

L'« écoumène »[222] (grec *οἰκουμένη* : désigne la terre), désigne l'ensemble des terres anthropisée, aménagée par l'Homme. Les sociétés cultivées se mirent à les percevoir comme paysage. Le paysage est donc une « découverte » et non pas une « invention »[223]. L'intérêt de cette opposition, explique CHOUQUER, est de rappeler un des enjeux actuels du débat autour de l'écoumène, de l'environnement et du paysage. Anne CAUQUELIN évoque selon lui, la tendance au fixisme de l'ancienne géographie.

> *« La carte fige. Mais plus globalement encore, c'est le défaut d'une articulation entre histoire et géographie qui pose le plus sérieux des problèmes. Comment dépasser la contradiction tant que le géographe n'a pas de dynamique, et tant que l'historien des sociétés n'a qu'un rapport consumériste avec l'environnement qu'il étudie (l'exploitation des ressources du milieu). C'est d'ailleurs ici que les possibilités de la cartographie interactive sont susceptibles de nous permettre de diversifier un peu des modalités habituelles du compte rendu en réintroduisant les formes dans toute leur dynamique.*
>
> *Mais, contre le propos d'Anne CAUQUELIN, le gonflement tout à fait artificiel de la notion de paysage, et des intentions qu'on met derrière ce mot, en regard de son assez modeste pouvoir d'amélioration du monde réel, ne pose pas moins de problèmes. Défendre une position uniquement constructiviste ouvre le risque d'une confiscation des intentions par ceux qui savent ou prétendent savoir, d'une fuite dans des élaborations de représentations qui évitent justement de soulever la question des liens, ou la posent sur un terrain où elle est inefficace concrètement. »*[224]

Selon l'auteur, « La pensée d'Anne CAUQUELIN rend plus difficile la réalisation d'une histoire de la relation à la nature et à l'environnement » puisque face aux formes de l'écoumène il nous faut « inventer un tableau par un transport rhétorique qui revient à essentialiser […] puis lui donner un semblant de dynamique par le recours à un autre artifice, […] Entre Modèle et Récit, nous

---

[222] BERQUE, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin, 2000, collection Mappemonde, p. 7.

[223] CAUQUELIN, Anne. *op. cit.*, p. 159.

[224] CHOUQUER, Gérard. « Comptes rendus *», op. cit.*

n'aurions d'autre possibilité que de produire une représentation artificielle, de troisième type, des réalités de la nature » :

> *« La thèse des représentations, autonomes ou de troisième type, est contredite à tout instant par les interactions incessantes qui s'opèrent entre questions ontologiques et questions épistémologiques. Lorsque nous observons des hybrides physico-sociaux, de plus en plus nombreux dans les paysages, coélaborés dans le temps et inscrits dans le sol, pouvons-nous encore nous satisfaire de représentations qui supposent, par le fait qu'elles dissocient, que la « nature » soit désespérément fixe tandis que les apparences seraient des élaborations sans cesse changeantes ? »*[225]

Le vocabulaire du paysage s'est étoffé de concepts féconds, comme écologie, biogéographie, morphologie dynamique, géoarchéologie, et inspire les penseurs en marche au cœur de l'ère de la mobilité.

Paysages sonores

Les paysages définis par Raymond MURRAY SCHAFER diffèrent de ceux décrits par Anne CAUQUELIN car ils concernent l'entendement par le son, murmure de la vie à nos oreilles, organes sans paupière, baignés de sonorités. Le *Paysage sonore* est un ensemble de sons d'un lieu, intérieur ou extérieur, traduit du terme anglais *Soundscape*, créé sur le modèle du terme *Landscape*, paysage visuel.

[225] *Ibidem.* p. 325.

Les rapports de SCHAFER avec Marshall MCLUHAN à l'université constituèrent probablement l'influence la plus marquante et la plus durable sur son évolution intellectuelle. Déçu par l'atmosphère étouffante du milieu universitaire, SCHAFER mit fin à ses études en 1955 et commença à travailler intensément en autodidacte, pour étudier les langues, la littérature et la philosophie. Dans les années soixante, il créa le *World Soundscape Project* consacré à l'étude des rapports de l'être humain avec son environnement acoustique. Pour cela, il a recours à diverses techniques d'écriture du milieu du XXème siècle afin d'explorer la mythologie et le symbolisme de la vie moderne. Il traita de l'aliénation et la psychonévrose de la vie urbaine au XXème siècle, thème récurrent dans les pratiques des artistes marcheurs. Ses enseignements musicaux - *The Composer in the Classroom, L'Oreille pense / Ear Cleaning, The New Soundscape, When Words Sing et Rhinoceros in the Classroom* - illustrent les expériences du compositeur avec ses étudiants et se rangent parmi les premières tentatives d'introduire dans les écoles canadiennes les concepts d'audition créatrice et de conscience sensorielle préconisés par John CAGE.

« Quelle est la relation entre l'homme et son environnement acoustique et qu'arrive-t-il lorsque ce dernier se modifie ? »[226]

Cette question fondamentale de MURRAY SCHAFER pose les bases d'une définition du paysage sonore : un environnement en constante évolution qui suggère à ses auditeurs de réfléchir à la dégradation de cette harmonie (*tuning*) sonique.

[226] MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le Paysage sonore, Le monde comme musique*. Paris : Éditions Wildproject, 2010, p. 23. Livre titré en 1977 comme tel: *The soundscape, our sonic environment and the tuning of the world*.

L'écologie acoustique, ou bioacoustique, étudie les relations de l'homme à son environnement, et mesure l'impact sur la santé. Elle permet d'entretenir une harmonie entre l'homme et le paysage perçu. Ce processus commence par un remodelage positif du paysage sonore : *ear cleaning*, apprendre à entendre. Il ne s'agit donc pas de transformer le son mais d'adapter notre attitude à le recevoir. Le *field recording* permet une analyse des sons dans lequel peut surgir un art musical requalifié d'*acoustic design*, de design sonore. Cette présence poétique influence la lutte contre la pollution sonore, subjective à chacun. Les livres de SHAFER intitulés *The Book of Noise* ou *The Music of the Environment* sont des plaidoyers pour une législation contre le bruit et une amélioration de l'environnement sonore dans les villes par l'élimination ou la réduction des sons potentiellement destructifs. Ce manifeste interroge le « Bruit sacré »[227] toléré par les villes, car il ne condamne pas la société. Nous pensons à la musique d'ameublement, amenée par Erik SATIE avec ses « tapisseries en fer forgé » ou « carrelage sonique », développée et brevetée par le *Muzak*[228] des années vingt, activée comme *Ambiant Music* par Brian ENO avec *Music For Airports* en 1978. Cette musique définie par Erik SATIE n'avait d'autre but que de « créer de la vibration, au même titre qu'un environnement confortable propose de la chaleur. »[229]

---

227 MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le Paysage sonore, Le monde comme musique*. Paris : Éditions Wildproject, 2010, p. 175.

228 Le mot *Muzak* est inventé par un général américain, George SQUIER, qui dépose un brevet sur la diffusion de musique d'ambiance dans les années vingt. *Muzak* = « musique » +« Kodak ». La compagnie Muzak Inc. est fondée en 1934, et connaît un succès immédiat. L'appellation péjorative de « musique d'ascenseur » suivra les réussites de ces premières années, une grande partie des gratte-ciels construits à cette époque diffusant dans leurs ascenseurs de la Muzak.

229 SATIE, Erik. *Ecrits*. Textes réunis par Ornella VOLTA, Paris : Editions Champ Libre, 1981, p. 190.

En 1948, John CAGE entreprend de réaliser *Silent prayer*, pièce insonore de trois à quatre minutes et demi, durée moyenne d'un morceau de « musique en boîte »[230], à insérer dans les programmes de la firme Muzak, pour que la machine s'arrête de fonctionner. N'est ce pas cette hantise actuelle (la production et la diffusion stoppées) que les artistes tentent d'infiltrer pour en disséminer une défonctionnalisation et bousculer ainsi les repères du spectateur? Cette question soulevée par Fabien VADAMME émet une hypothèse intéressante :

« Et ce serait donc la force du silence, que de faire taire la diffusion ininterrompue, et ce notamment à l'aide de ses propres outils. La communication se perd dès lors qu'il y a détournement de la fonction initiale, et panne dans le fonctionnement de la machine. […] Si la muzak souhaitait faire taire l'auditeur en le berçant (son omniprésent, mais manipulation inaudible), Silent Prayer *se propose de faire taire, de rendre au silence (* to silence*, « faire taire » en anglais), le flux musical. »*[231]

Fabien VANDAMME note un phénomène frappant :

« C'est qu'il ne s'agit pas ici d'éliminer le bruit, il s'agit au contraire de provoquer une perturbation sonore à l'aide du silence même : libérer les sons environnants, et saboter le principe sur lequel repose la diffusion radiophonique, l'absence d'interruption. Ce en quoi Silent Prayer *et* 4'33'' *se répondent et diffèrent : dans les lieux-ou non-lieux-que les pièces investissent (*4'33'', *dans la salle de concert, s'en prend de fait à un acquiescement passif volontire et conscient), mais aussi par l'endroit et le support d'où elles sont diffusées, la visibilité maximum de* 4'33''*, éxécuté, étant à l'opposé de l'invisibilité de la source et de l'abscence recherchée de limites, spatiales et temporelles de la* muzak*.. »*[232]

Ces « murs sonores »[233] , dont parle MURRAY SCHAFER, se veulent « audio-analgésiant », injection auditive

230 *Canned music*, selon les termes de CAGE. In Douglas KAHN*, Noise Water Meat : an history of sound in the arts*. Cambridge : MIT press, 1999, pp. 161-199.

231 VANDAMME, Fabien. « L'inaudible et l'invisible ». In Brise-Glace, N° 0, juin 2002.

232 *Ibidem.*

233 MURRAY SCHAFER, Robert. *Le Paysage sonore, Le monde comme musique*. Paris : Éditions Wildproject, 2010, p. 150.

soporifique qui use de la distraction pour faire diversion. Ces obstacles à la réception d'un environnement plus naturel, non-contrôlé, questionnent le sens que donneront les artistes aux paysages sonores traversés.

Nous baignons sans cesse dans les vibrations acoustiques, l'expérience humaine de l'écoute précède celle de la vue, et pourtant nos civilisations oublient trop souvent le son au profit de l'image.

MURRAY SCHAFER nous fait prendre conscience des paysages sonores que nous traversons, leur diversité menacée, leur beauté. L'architecture et le design devraient veiller à l'agrément de l'oreille tout autant que l'œil. Le paysage sonore est un champ d'étude délimité, abstrait ou concret. Une composition magnétique tout comme un environnement sonore naturel est un paysage sonore, caractérisé par une note tonique, dominante, mais plutôt inconnue (*keynotes sounds*); un signal sonore, virgule d'un contexte, dont la cause est souvent identifiée; et un marqueur sonore *(soundmarks)*, signature d'un lieu, son remarquable très caractéristique. SCHAFER désirait vivre dans un environnement sonore « haute-fidélité » : une maison de ferme de l'Ontario. Il distinguait le son *low fi* - basse fidélité (urbain) et *hi fi* – haute fidélité (naturel), différant par la complexité et la clarté de l'un et la redondance artificielle et la densité de l'autre. *Music for Wilderness Lake* a été écrite pour douze trombones et doit être exécutée autour d'un petit lac rural. L'intérêt de SCHAFER pour l'environnement sonore se reflète aussi en partie par le nombre d'œuvres qui utilisent la répartition spatiale des exécutants, l'une des plus ambitieuses étant

Apocalypsis, un spectacle faisant appel à cinq cents personnes.

Il distingue également les promenades d'écoute, lente marche au cours de laquelle le marcheur se concentre sur l'écoute, qui est plus spécifique à l'exploration du paysage sonore dans un lieu donné, guidée par une partition.

Le musicien - luthier - chaman Akio SUZUKI propose aujourd'hui une méthode d'appréhension de l'espace d'ambulation à parcourir : il appose des empreintes de pieds dans différents endroits d'un site qu'il a parcouru auparavant, pour signaler des points d'écoute et de vision spécifiques. Le marcheur participant part à la chasse aux pictogrammes avec une carte qui contient tous les *Footprints,* et découvre lui-même ces espaces. Un exemple de 1996, *OtoDate* (japonais : *oto*=son, *date*=lieu de cérémonie du thé) à Berlin en Allemagne prolonge sa pratique active depuis les années soixante pour marquer certains points des espaces parcourus, ce qui n'est pas sans rappeler les *soundmarks* de MURRAY SCHAFER.

La notion de *paysage sonore* est largement étudiée et référencée par Roberto BARBANTI[234] dans son article *L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif*.

« L'expérience d'écoute d'un paysage est un moment anthropologique fondamental. Tout être humain a été confronté, à un moment ou à un autre de sa vie, à cette particulière forme

[234] Pierre MARIÉTAN, Roberto BARBANTI et d'autres chercheurs, artistes et musiciens, mènent une activité de recherche sur cette expérience particulière qu'est l'écoute du paysage, avec la revue *Sonorités.* Selon Roberto BARBANTI, l'expérience du paysage sonore est un moment gnoséologique indispensable pour réfléchir et structurer une pensée sur la réalité actuelle et cela, bien évidemment, non seulement au niveau musical ou esthétique mais aussi sur les plans sociétal et anthropologique.

d'attention psychique, concernant le sens de l'audition, non focalisée et non orientée sur un événement sonore spécifique, mais ouverte sur l'étendue enveloppante et isotrope de la sphère audible en tant que telle. Que se soit par peur, par plaisir esthétique ou par curiosité, l'écoute du paysage fait partie de l'expérience humaine et constitue, avec le bruit de la pluie, du tonnerre, de la mer, du vent, etc., qui sont des archétypes sonores, une modalité de relation au monde archétypale et incontournable. Dans ce rapport de l'être humain au monde sonore dans lequel il vit, les instruments sonores et musicaux d'extérieurs jouent un rôle essentiel puisqu'ils engagent les individus et les collectivités dans cette écoute du monde environnant. [...] »[235]

L'auteur fait la distinction entre expression (au sens étymologique de « faire l'essai de » (du latin *experientia*, de *experiri*) qui permet « d'éprouver quelque chose de façon telle que cet événement vécu puisse apporter un enseignement » et paysage sonore, notion erronée à laquelle il faudrait substituer celle de « composante sonore du paysage». Car le paysage est traditionnellement pensé « en termes exclusivement visuels » selon Roberto BARBANTI :

« Or le paysage n'est pas seulement une "belle vue" panoramique[236]*. Il est beaucoup plus, parce qu'il est aussi une dimension sonore, des odeurs particulières et des conditions climatiques spécifiques qui permettent, dans leur ensemble, de percevoir le lieu auquel on est présent. L'ouïe est la seule forme de perception qui renvoie à la fois aux sons perçus, à la parole proférée et à la dimension tactile-vibratoire*[237]*. On peut donc*

---

235 BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ». *Sonorités*, N° 5 (Traditions Créations Instruments Signes), septembre 2010, Nîmes : Éditions Champ Social, pp. 135-144. (ISBN : 978-2-35371-087-4) Ce texte reprend les grandes lignes d'une intervention faite lors de la journée d'études, « Expérience de paysage(s) » qui a eu lieu à l'École supérieure d'arts de Rueil-Malmaison le 13 janvier 2010 dans le cadre du cours/partenariat, *Le monde de l'art dans le monde. Le monde dans le monde de l'art*, animé par Lorraine VERNER (Professeur d'histoire et de théorie des arts, École supérieure d'arts de Rueil-Malmaison), Silvia BORDINI (Professeur d'histoire de l'art, Université La Sapienza, Roma 1) et Roberto BARBANTI.

236 Notes de l'auteur, op. cit. : « Empr. à l'angl. panorama, terme créé vers 1789, à partir du gr. pan - «tout» et órama «ce que l'on voit, vue, spectacle», par le peintre R. BARKER pour désigner le type de tableau qu'il mit au point en 1787 (NED). » Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi), CNRS : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1353710595; Ces deux termes - « pan » et « horama » - unis indiquent donc une vaste étendue que l'on peut contempler depuis un point de vue privilégié, surélevé.

237 Notes de l'auteur, op. cit. : Voir à ce propos les travaux de Marshall MCLUHAN.

raisonnablement la considérer par analogie, grâce à cette nature multidimensionnelle qui lui est spécifique, la plus apte à représenter la complexité perceptive qui est en jeu dans la notion de paysage. »[238]

Face à l'évidence « qu'un paysage sans sonorité n'existe pas » force est de « nous interroger sur les raisons qui motivent à faire cette expérience du paysage sonore, […] à nous questionner sur la nature de celle-ci et sur ce qu'elle peut nous apporter de spécifique et d'intéressant » si l'on s'en tient aux propos de Roberto BARBANTI :

« Comme nous le savons, notre civilisation a privilégié la vision sur les autres formes perceptives. Cet aspect rétinien est à tel point dominant, qu'il est constitutif d'une véritable matrice civilisationnelle, ce que j'ai nommé, le paradigme rétinien[239]*. Celui-ci mériterait, une fois de plus, d'être ici investigué et questionné, cependant, bornons nous à cette simple constatation : un paysage sans sonorités n'existe pas. »*[240]

Cet extrait nous conforte dans l'idée qu'un paysage existe pleinement dans sa dimension sonore et que le terme *paysage* reste délicat à utiliser. Roberto BARBANTI questionne son usage dans le champ de la parole proposée

---

238 BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ». *Sonorités*, N° 5 (Traditions Créations Instruments Signes), septembre 2010, Nîmes : Éditions Champ Social, pp. 135-144.

239 Roberto BARBANTI traite de cette question dans : *Vision Techniciennes : De l'ultramédialité dans l'art*, Nîmes : Théétète, 2004.

Notes de l'auteur, *op. cit.* : Voir aussi « De l'acoustinaire : éléments pour la définition d'un nouveau paradigme acoustique » in Danielle PISTONE (ed.), *La musique et l'imaginaire*, Paris, Observatoire Musical Français/ Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 5-21 (Série Conférences et Séminaires, n° 14) ; « Pour une nouvelle esth-éthique. Paradigme acoustique et ultramédialité dans la po-éthique de John Cage » (1994), in Jean-Louis HOUCHARD et Daniel CHARLES (eds*), Rencontrer John Cage*, Elne, Voix éditions, 2008, pp. 61-68.

Sur ce même sujet, mais en italien, Roberto BARBANTI conseille : « Meccanicismo e determinismo. Ovvero come lo sguardo, fissandosi sulle cose, ha prodotto una visione del mondo riduttiva », in Antonello Colimberti (ed.), Ecologia della Musica. Saggi sul paesaggio sonoro, Roma, Donzelli Editore, 2004, pp. 79-99 ; « Crisi e persistenza del modello retinico occidentale. Elementi per la definizione di un nuovo paradigma acustico », in Albert MAYR (ed.), Musica e suoni dell'ambiente, Bologna, CLUEB, 2001, pp. 41-69 ; « Dal retinico all'acustico : elementi per la definizione di un nuovo paradigma », in Mayr Albert (ed.), Le culture musicali. Proposte per l'acquisizione di repertori - Il paesaggio sonoro, Rome, Université « Tor Vergata », 1997, pp. 68-85.

240 BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ».*op. cit.*

dans ce domaine. En effet, le terme *paysage* vient à interroger l'utilisation du terme « site », ou « lieu », comme évoqué plus haut. Mais il remet en cause les notions qui en découlent, comme le *Sound Art*, Art Sonore, Art Radiophonique, *Field Recording*... Je considère que ces ensembles font partie de la musique électronique actuelle.

« Quelle est, donc, la spécificité de cette expérience d'écoute du paysage ? Qu'est ce qu'elle peut nous apporter de particulier ? Et en quoi peut-elle nous aider à réfléchir sur les instruments d'extérieur, étant donné que se questionner sur leur histoire, fonction et devenir signifie, d'emblée, s'interroger sur le paysage sonore et sur les modalités de le façonner et de le définir propres à ces instruments et à l'écoute qu'ils induisent ? Depuis une cinquantaine d'années, de nombreuses études et réflexions ont montré le rôle prépondérant que la dimension visuelle a joué sur notre civilisation tout en révélant, en parallèle, l'importance des autres formes perceptives et notamment celle de l'écoute[241]*. En même temps, des multiples et inédites recherches ont vu le jour tout aussi bien dans le domaine de l'anthropologie du corps et du sensible*[242] *que dans les champs sociologique*[243] *et philosophique*[244]*. »*[245]

L'auteur souligne les spécificités de l'expérience qui consistent à écouter[246] un paysage, à savoir, « une modalité d'écouter radicalement différente de celle d'écouter […] de la musique » dans la mesure où « les modalités à travers

---

241 Notes de l'auteur, *op. cit.* : En référence aux travaux de Marshall MCLUHAN et de « l'école » de Toronto : Walter ONG, James HAVELOCK, Derrick de KERCKHOVE, etc. Dans la littérature française sur le sujet, voir les travaux d'Anne SAUVAGEOT.

242 Notes de l'auteur, *op. cit.* : David LE BRETON, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006 ; id., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF (1990), 2008. Pour une synthèse sur la question, lire : Cultures et Sociétés. Sciences de l'Homme, N° 2, 2e trimestre 2007, Paris, Téraèdre. En ce qui concerne les travaux anthropologiques sur l'écoute, voir, par exemple, les recherches de Steven Feld, David Howes et Antonello Ricci.

243 Notes de l'auteur, *op. cit.* : Michael Bull et Les Back, *Paesaggi sonori*, Milano, il Saggiatore, 2008 (tit. or., *The Auditory Culture Reader*, 2003).

244 Notes de l'auteur, *op. cit.* : Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille* (Paris, Jean-Michel Place, 1991) ou encore au plus récent *Manifeste pour le silence* de Stuart Sim (*Manifesto for Silence. Confronting the Politics and Culture of Noise*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007).

245 BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ».*op. cit*

246 Notes de l'auteur, *op. cit.* : Écouter signifie promouvoir et exalter l'attention psychique concernant le sens de l'audition.

lesquelles celle-ci s'opère, ainsi que la finalité qui l'oriente, changent profondément le sens même que cette écoute peut assumer ». D'où les problématiques « propres à cette modalité singulière d'appréhension du monde » que résume le concept majeur de « continuité ontologique » proposé par Roberto BARBANTI :

« Je relie la notion de continuité ontologique à une modalité d'appartenance au monde qui n'est pas celle de l'identification ou de la dissolution dans celui-ci. Cette appartenance instaure une relation sujet/objet qui me semble intéressante et paradigmatique d'une possible « dialogique »[247] *entre ces deux déterminations qui, au fond, restent l'expression et la quintessence même de la pensée occidentale. D'une certaine manière, on pourrait dire : continuité ontologique versus dissolution de l'ego ainsi que continuité ontologique versus un ego individualiste, solipsiste et autoréférentiel. Cette notion de continuité ontologique, je la pense en tant qu'immersion extensive et énergétique (c'est-à-dire dynamique, non statique) non-autocentrée de la psyché et qui est donc de l'ordre de l'un et du multiple en même temps. Trois notions sont profondément impliquées dans ce concept de continuité ontologique ; elles sont entre elles étroitement liées, interdépendantes et interpénétrées ; par certains aspects, presque équivalentes. Il s'agit de celle de présence, celle d'holisme et celle de « non-séparation ». Ces trois notions sont, pour moi, à la base de l'écologie sonore. La question de la présence ne doit pas être pensée, ici, dans son historicité théologique, impliquant donc une réflexion et un débat sur la transcendance divine, mais posée en termes phénoménologiques directes en la concevant "tout simplement" comme « la qualité de ce qui existe ici et maintenant »*[248]*. De visu et in situ, on pourrait dire avec Paul VIRILIO*[249] *; ou encore, selon la définition de présence donnée par Yves BONNEFOY, « vers l'immédiat dans la chose »*[250]*. Ce qui par ailleurs, pour ce qui me concerne, ne veut pas dire s'y enfermer, c'est-à-dire rester prisonnier de l'évidence*[251]*, ce qui se donne à*

---

[247] Notes de l'auteur, *op. cit.* : « Le principe dialogique peut être défini comme l'association complexe (complémentaire/concurrente/antagoniste) d'instances, nécessaires ensemble à l'existence, au fonctionnement et au développement d'un phénomène organisé (cf. Méthode 1, p. 379-380, Méthode 2, p. 372). » Edgar MORIN, *La méthode 3. La connaissance de la connaissance. Anthropologie de la connaissance*, Paris, Seuil, 1986, p. 98.

[248] Notes de l'auteur, *op. cit.* : Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, item : « Présence », p. 1171.

[249] Notes de l'auteur, *op. cit.* : Paul VIRILIO, *L'art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005.

[250] Notes de l'auteur, *op. cit.* : Yves Bonnefoy, *Entretien avec Fabio Scotto*, Europe, 81e année, n° 890-891 (juin-juillet 2003, p. 56 ; cité dans : James Michels, *Matière faite voix*, Sonorités, n° 2, décembre 2007, pp. 137-147.

[251] Notes de l'auteur, *op. cit.* : Du latin « ex-videre », qui émerge à la vue.

voir dans l'instantanéité[252] *de la chose vue, mais au contraire saisir la portée de ce qui est présent dans la chose elle-même et au-delà de celle-ci, dans toute la complexité et les implications qui lui sont propres. Cela jusqu'à l'infini*[253]*. »*[254]

Écouter un paysage est exemplaire, souligne Roberto BARBANTI comme « modalité d'être présent au monde […] prise de conscience qualitative d'une globalité événementielle […] phénomène complexe qui se déploie dans le temps et qui est appréhendé d'emblée dans sa totalité en devenir. On ne peut pas le diviser, le sectionner et le séparer ou encore moins lui faire écran, l'esquiver ou s'installer à côté » précise l'auteur pour marquer la spécificité de cette écoute :

« Si j'oppose l'écoute du paysage à celui de certaines autres formes d'écoutes comme celles propres aux mémoires acoustiques et leurs canaux de transmission spatiotemporels : tels l'iPod, le baladeur, le portable, le téléphone, etc., c'est principalement pour deux raisons. D'un côté parce qu'elles orientent, voire structurent, une écoute partielle et repliée et de l'autre parce qu'elles nous transportent ailleurs en nous posant, justement, cette nouvelle question de l'absence, autrement dit "d'être ailleurs" dans une posture existentielle reconductible tout aussi bien à une sorte de présence à distance qu'à une présence distanciée. En effet, dans l'écoute du paysage, il est question d'une relation esthétique renouvelée au monde, une relation de réappropriation, autrement dit une relation d'expérience directe de celui-ci et d'attention à celui-ci, considéré en tant que tel et pour ce qu'il est. »[255]

D'où la nécessité « d'apprendre à mesurer l'importance de l'ici et du maintenant, c'est-à-dire le fait d'être dans un

---

[252] Notes de l'auteur, *op. cit.* : La pression de l'instant : « instante », participe présent de « instâre », « in » - « stare », c'est-à-dire, rester dessus, presser, être imminent.

[253] Notes de l'auteur, *op. cit.* : « Car percevoir l'infini dans un arbre ou une pierre ou une personne, c'est donc reconnaître de quoi est faite leur présence ici devant nous, en son unité : et combien alors cette présence se montre-t-elle différente de toutes les autres possibles, combien vertigineusement est-elle ce qu'on ne verra jamais ailleurs ou une autre fois ! » Yves Bonnefoy, *Art et nature les enjeux de leur relation*, Tesserete/Lugano, Pagine d'arte, 2009, p. 16.

[254] BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ».*op. cit*

[255] *Ibidem.*

lieu et dans une durée déterminés et vécus » en lien avec l'expérience esthétique selon Roberto BARBANTI :

« L'expérience esthétique répond, elle aussi, à la question du : « il y a »[256]*. Être conscient de ce qu'« il y a », me semble une, sinon la, mission fondamentale de toute pratique et réflexion esthétiques. Cette question fonde non seulement la géographie, comme l'a montré Augustin Berque*[257]*, mais aussi l'esthétique pour ce qu'elle est : la possibilité de percevoir, ressentir, appréhender, communiquer et être dans-avec-le monde : être dans le monde, être avec le monde, être le monde. Cela non pas dans l'abstrait d'une pensée, mais en tant qu'effectivité sensible-perceptible-communicative d'une dynamique intrinsèquement relationnelle. »*[258]

L'écoute du paysage précise Roberto BARBANTI, fonctionne dans une réceptivité globale (holiste[259]). « Écouter le milieu, la sphère […] dans laquelle on est plongé et qui nous est consubstantielle, […] cela, non pas dans l'oubli de soi, dans l'annihilation de nous-mêmes, mais dans une conscience pleine et élargie. Voici à quoi renvoie l'écoute du paysage, » expérience du paysage « complémentaire et différente de celle qui peut être faite seulement en le regardant. » En effet, contrairement à « la vue qui est

---

256 Notes de l'auteur, *op. cit.* : Sur cette question, on peut voir le texte de Claude Romano (*Il y a*, Paris, PUF, 2003).

257 Notes de l'auteur, *op. cit.* : « Or l'être humain est un être géographique. Son être est géographique. S'il ouvre à l'absolu, ce dont les diverses cultures ont des visions différentes, il est d'abord, et nécessairement, déterminé par une certaine relation à ce qui fait l'objet de la géographie : la disposition des choses et du genre humain sur la terre, sous le ciel. Cela qui constitue le là et l'il-y-a sans lesquels il ne saurait y avoir d'ontologie ; faute, pour commencer, d'êtres humains pour en jaser.

Certes, la philosophie a parlé d'être-là, voire d'être-le-là ; mais quels philosophes se sont demandé pourquoi, au juste, le là d'ici n'est pas celui d'ailleurs ? D'où pourtant il découle que l'être, lui non plus, ne saurait y être-là comme il l'est ailleurs...

Cette question du là, ou de l'y de l'il-y-a, n'est autre que le commencement de la géographie ; laquelle n'a cessé de montrer qu'il n'existe, effectivement, pas deux fois le même là sur la terre. Que l'y de l'il-y-a est toujours singulier. » Augustin Berque, Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains, Paris, Belin, 2000, p. 10.

258 BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ».*op. cit*

259 Notes de l'auteur, *op. cit.* : La notion d'holisme a été parfois âprement critiquée. Augustin Berque, par exemple, dans son livre *Être humains sur la terre* (Paris, Gallimard, 1996, p. 69) voit dans l'holisme « une ontologie où, au sein de la même catégorie d'être, l'être général l'emporte en valeur sur l'être particulier », ce qui lui fait parler d'« incohérence et immoralité du holisme ». Comme on peut le constater, cette acception du terme ne correspond pas à celle employée dans cet article.

“séquentielle” et nécessite le mouvement de la tête pour permettre la vision de l’ensemble de ce que notre culture a appelé « l’environnement » (c’est-à-dire le « contour », qui étymologiquement vient de environ, « envirum », de virer, « en-tour », entour), l’écoute se donne d’emblé dans une totalité spatiale contiguë et continue. » D’où l’importance d’expérimenter, d’éprouver l’écoute du paysage, dans une « non-séparation » contrairement à la vue « qui nécessite un éloignement de l’objet sur lequel elle s’applique pour pouvoir s’exercer se déployer et s’offrir à nous pour ce qu’elle est »,[…] séparation, « exaltée par la culture occidentale depuis ses origines, et qui a trouvé un moment culminant dans la Modernité, lors de la séparation entre esthétique et éthique […] » comme le souligne Roberto BARBANTI :

« En opposition au paradigme de la séparation propre à la Modernité, les problématiques de la relation esthétique directe au monde et de l’écoute du monde en tant que modalité gnoséologique privilégiée, bref de la présence au monde, posent comme prioritaires des logiques de conjonction (« conjunctio », « cum » - « iungere »), d’implication et de continuité. Présence, holisme et « non-séparation » nous permettent de mieux comprendre notre relation au monde dans la continuité ontologique qui est sa réalité première et notre indiscutable modalité d’y être. Ces trois notions qui sont, pour moi, la base de l’écologie sonore font de l’écoute du paysage un moment fondateur d’une nouvelle façon d’entendre le monde. C’est justement cette expérience qui, en tant que archétype perceptif, est la condition préalable et implicite à l’écoute des instruments d’extérieurs déployant leurs sonorités dans l’espace ouvert d’une vallée, d’un village, d’une plaine. Mais c’est aussi l’aboutissement même de l’écoute de ces instruments, puisque leur accomplissement réside dans la capacité qu’ils ont de nous faire prendre conscience de ce qui est là, autour de nous, dans l’étendue de l’espace résonnant. »[260]

[260] BARBANTI, Roberto. « L’expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d’un archétype perceptif ».*op. cit*

La notion du paysage interrogée ici nous permet d'évoquer la notion de *paysmusique*[261] de Pierre MARIÉTAN, compositeur et collaborateur de Roberto BARBANTI.

[261] *Paysmusique* est le nom donné à un de ses créations sonores (1991), reflétant parfaitement sa façon d'entendre la musique du lieu, une musique lié à un pays, un territoire et toutes les particularités sonores qu'il contient.

La musique du lieu

« *Écoutez avec vos oreilles, vous verrez le monde autrement*. » [262]

Pierre MARIÉTAN[263] propose une esthétique de la *musique du lieu*[264] à travers son expérience créatrice. Un espace sonore est extériorisé dans la permanence de l'urbain pour des paysages de ciels et d'architecture ; rumeurs où l'instrument joue les bruits de la vie de la ville.

Encore adolescent, il sortait d'un concert au Victoria Hall à Genève, il fut soudain conscient des bruits de la rue ; aiguisé par la musique construite, son oreille était rendue sensible à l'environnement sonore quotidien, capté selon une écoute proprement musicale. Deux constats alimentent son questionnement: la possibilité de reproduire le son et de le transporter. Il reconnaît en elle une antinomie : elle possède à la fois une vertu d'extension de la musique, mais elle garde aussi ses limites. La reproduction dite peut s'effectuer dans une non maîtrise qui lui fait perdre son âme.

---

[262] Citation de Pierre MARIÉTAN, intervenant lors d'un cours de Roberto BARBANTI en 2008 à l'Université Paris 8.

[263] Pierre MARIÉTAN est né à Monthey (Suisse) en 1935. Études aux conservatoires de Genève (1955-1960) pour l'écriture/théorie/diplôme de cor, diplôme de maître de chapelle polyphonie et grégorien, de Venise (1958-1960) pour la direction d'orchestre et pour la composition à la Hochschule für Musik de Cologne (1960-1962) avec B-A Zimmermann, à la Musikakademie de Bâle (1961-1963) avec P.Boulez et K.Stockhausen, à la Rheinische Musikschule à Cologne (1964-1965) avec H. Pousseur, Fondateur du GERM 1966- (Groupe d'Etude et Réalisation Musicales) , Fondateur et Directeur du LAMU 1979 (depuis 1990: Laboratoire Acoustique et Musique Urbaine de l'Ecole d'Architecture de Paris La Villette) Initiateur de la recherche dans le domaine de la qualification sonore de l'espace; création des concepts de rumeur et de situation sonore, travail sur la reconnaissance de l'espace à l'oreille et la modélisation auditive. Directeur des programmes commandités par les Ministère de la Culture et de l'Équipement, Producteur de l'Atelier de Création radiophonique à France Culture depuis 1969, Responsable du Congrès International d'Écologie sonore (Abbaye de Royaumont 1997) et Fondateur-directeur des Rencontres Musique-Architcture-Ecologie" 1998/06.

[264] MARIÉTAN, Pierre. *La musique du lieu, Musique, Architecture, Paysage, Environnement*. Berne : UNESCO, 1997.

Il vaudrait mieux éviter le produit de consommation imposé. On retrouve dans ce constat une idée déjà soulignée par ADORNO: « A l'époque des radios et des gramophones omniprésents, l'humanité oublierait tout simplement l'expérience de la musique.[265] » Ce déplacement, ou déviation, du concept de musique a partie liée avec un deuxième aspect des conditions sonores ambiantes de la modernité : c'est l'amplification du « bruit de fond ». Ce bruit comme masque de vrais sons, susceptibles d'une écoute intentionnelle, consciente. Cette évolution du quotidien sonore ordinaire n'est pas sans effet sur l'écoute générale et celle de la musique en particulier.

Ce double constat amène à poser la question d'un « ailleurs » de la musique, pas une utopie au sens faible du terme mais une autre façon de penser les conditions sociales et politiques d'existence de la musique. Il ne s'agit pas d'expérimenter des formules nouvelles pour le plaisir ; au moment où Pierre MARIÉTAN introduit à Paris la musique de John CAGE dans les années soixante, il s'interroge sur la légitimité de la création musicale, comme production décalée, comme musique « contemporaine » réputée difficile, ou musique « classique ».

La réflexion de Pierre MARIÉTAN va à la fois porter sur l'effort de ne pas laisser la musique dans un statut séparé, et celui de la faire vivre là où justement on ne l'attendait pas, voire où elle était interdite. Le statut privilégié et le caractère décoratif constituent deux aspects de la musique actuelle. Elle advient dans des lieux et des moments privilégiés, pour

[265] W. ADORNO, Theodor. *Philosophie de la Musique Nouvelle*. Paris : NRF Gallimard, 1962, p. 32.

un public privilégié. La musique ne devrait pas se limiter à la durée d'un concert. Ce temps isolé du concert renvoie a un espace lui même isolé et abstrait, le lieu que constitue la salle de concert (qui garde bien sûr ses avantages pour les projections sonores) et qu'on transporte ensuite sans ménagement ici et là par des moyens contemporains de reproduction. Dépasser le temps et l'espace du concert ne peut se résumer à « faire passer » la musique « dans la vie ».

Cette transformation interne du fait musical se révèle nécessaire, concernant aussi bien la nature même des éléments constitutifs du fait musical que le rapport entre le compositeur et les auditeurs.

Comment concevoir une musique qui soit partie intégrante de la vie de tous les jours, « du travail, du temps de repos, de l'habitat, du voyage, de la communication, de l'activité et des échanges sociaux »[266]?

Comment faire exister une poétique musicale du quotidien, qui transforme nos espaces et nos paysages?

Une musique au quotidien doit prendre en charge ce temps et cet espace « neutre », sous peine d'être dévorée par eux. On peut souhaiter que les sons se produisent dans une sorte de respect mutuel, de sorte qu'ils ne se masquent pas les uns les autres : la naissance d'une musique urbaine ou encore la musicalisation des espaces publics. Nous nous libérons de l'image omnipotente du compositeur, maître d'un temps linéaire despotique, pour qui veut s'y plier, pour un

[266] MARIÉTAN, Pierre. *La musique du lieu, Musique, Architecture, Paysage, Environnement*. Berne : UNESCO, 1997, p. 53.

écoutant actif, créatif. Ceci n'est pas nouveau dans le champ de la musique contemporaine, qui se préoccupe souvent d'impliquer les auditeurs. Mais il est question ici de dévouer ses œuvres à la transformation par d'autres, qui ne sont pas définis d'emblée comme moins musiciens.

Pierre MARIÉTAN insiste donc sur une « conception paysagère de la musique », dans laquelle le compositeur est celui qui met à disposition un système de révélation sonographique, destiné à être pratiqué par les habitants. Le projet musical *Paysmusique* trouve sa substance dans la culture orale de la Suisse. C'est un système sonore donné à entendre à tous, qui tente de créer un lien immédiat entre toutes les parties culturelles du pays.

Le propos est celui de l'assemblage de toutes les langues/dialectes « parlers du pays » dont seule est conservée l'essence mélodique, harmonique et rythmique, la signification de la parole s'estompant pour laisser place à la seule « musique de la langue ». D'une certaine manière, la musique pourrait être définie comme une mélodie de la voix parlée qui émerge du bruit que fait le pas tout entier et uni. Le but étant de « rendre musical ce qui est laissé à l'incurie auditive, de forcer tout auditeur à la liberté, de responsabiliser de façon mutuelle le compositeur et les auditeurs »[267].

Une image sonore globale du pays est alors composée à partir de cinq cent douze habitants répartis dans l'ensemble du pays et appelés à exprimer oralement leur perception – par l'oreille – du monde dans lequel ils ont vécu

[267] KALTEMBACK, Françoise. Préface du livre de MARIÉTAN, Pierre. *La musique du lieu, Musique, Architecture, Paysage, Environnement*. Berne : UNESCO, 1997, p. 15.

et vivent aujourd'hui. Cette musique dépasse le mythe du génie et affirme l'existence d'un art vivant.

Travaillant sur la *rumeur*, Pierre MARIÉTAN ajoute une caractéristique du paysage sonore. L'urbanisme et l'architecture n'ayant produit que des espaces sonores résiduels proposent des bruits partout. Certains prédominent et masquent totalement les autres.

« La rumeur, perçue en tant que globalité et non tant qu'abolition des sources sonores, a sur nous un effet moins négatif qu'il n'y paraît de prime abord: elle est similaire au « bruit de fond » que notre oreille génère elle-même. Le son venu de l'extérieur rompt la continuité de ce bruit, il l'amplifie, crée une modulation dans les limites de son ambitus[268]*; un effet de résonance, de sympathie ou de rejet s'établit, qui ne peut qu'exister en vertu de cette dualité, parce qu'existe simultanément un mécanisme vivant. Intérieurement, le spectre sonore se dessine, et nous informe de ce qui se passe. »*[269]

La « rumeur » est un tout où rien ne se distingue, sans qu'elle soit faite pour autant d'un élément unique. L'« oreille publique » baigne dans un univers auditif sauvage. L'aménagement acoustique de l'espace public nécessite de prendre en compte la composition d'espaces pour chercher à l'inscrire dans une globalité auditive ambiante. Ce jeu de repères sonores opère dans un monde sphérique qui échappe en partie à notre entendement.

« Lorsqu'une émergence se produit, tout change. Non seulement un nouveau signal nous interpelle, mais le fond sur lequel il prend appui est perçu autrement. Les compositeurs connaissent bien les techniques de contraste, d'accompagnement, de fondu-enchainé avec lesquelles ils créent des situations d'émergences évolutives. »[270]

---

[268] Dans le domaine de la musique, le mot *ambitus* (du latin *ambire* signifiant « entourer » [aller à l'une et l'autre des extrémités]) désigne l'étendue d'une mélodie, d'une voix, d'un instrument de la note la plus grave à la note la plus aiguë, autrement dit, la tessiture. Source Wikipédia

[269] MARIÉTAN, Pierre. *La musique du lieu, op.cit.*, p. 177.

[270] *Ibidem*, p. 179.

La pratique commerciale montre quel type de manipulation peut être entrepris sur les sujets demi-conscients, auditivement, quant à l'environnement sonore qui leur est imposé.

Une signalisation sonore composée pourrait s'installer sur le rapport signal/bruit, et travailler non seulement à la qualité du signal, mais celle de ce fond sonore, la rumeur, venant de partout, irréductible dans sa forme et révélatrice d'activités localisées et déterminées, en tant que source et manifestation de ces dernières.

Cette étude des critères de représentation d'un espace nous amène à préciser la notion de cartes, écriture des territoires par les Hommes.

Cartographies

Les différentes notions abordées précédemment nous permettent de prolonger la pratique de l'*ambulation* par l'utilisation de cartes détournées et la notion de cartographie dans l'art qui l'accompagne. Nous nous prendrons appui sur le livre de Christine BUCI-GLUCKSMANN, *L'œil cartographique de l'Art*, interrogeant l'éphémère des connaissances de notre monde mises en place, à l'ère de la mobilité globalisée. Prenant la carte géographique comme motif, ce livre interroge les cartographies dans l'art et de l'art. Chaque approche définit une nouvelle modalité de constellations temporelles et artistiques, pour former l'œil cartographique, note Christine BUCI – GLUCKSMANN.

*« La géographie est une imitation de la peinture de toute la terre, écrivait Ptolémée. Ou plutôt, comme le reprendra Joan BLAEU, auteur d'un des plus grand atlas du XVIIème siècle, la géographie est l'*œil *et la lumière de l'histoire. » Un œil immense, à échelle planétaire distingué de cette autre partie du savoir dite « chorographie », qui ne s'intéresse qu'au détail des lieux topographiques. Si bien que le tout du monde et son détail infinitésimal seraient les deux pulsions fantasmatiques originaires d'un savoir-monde qui pousse au voyage, à l'errance et à la découverte. »*[271]

La cartographie manifeste en réalité un savoir de l'espace terrestre, un souci de sa description et une volonté d'agir sur lui, ou au moins de s'y orienter. L'auteure déploie un regard global sur une tendance de l'Art contemporain : les dérives. Ce concept d'un *œil- monde* m'a profondément interpellé, tant celui de constellation que j'aborde dans ma dernière partie m'a semblé le rejoindre en bien des points. Il

[271] BUCI- GLUCKSMANN, Christine. *L'œil cartographique de l'Art*. Paris : Éditions Galilée, Collection Débats, 1996, p. 51.

s'agit en effet, dans les deux cas, de redéfinir une esthétique de l'immanence qui débouche sur le monde du virtuel.

Periphery explorer

Conurbations, mégalopoles, villes géantes… La ville contemporaine se caractérise notamment par sa fonction circulatoire. Le projet *Periphery Explorer*[272] auquel j'ai participé questionnait les limites de la ville: ses périphéries, anneaux qui scellent le destin de Paris ou Berlin. Partis en exploration en marchant et par les transports en commun, notre collectif a interrogé les passants, pris des notes, relevé des indices d'un interstice urbain et humain. Des portes symbolisées par des ponts se dressent en métaphores de murailles transparentes entre deux mondes. *Periphery Explorer* propose un voyage autour du *Ringbahn*, métro qui encercle la ville de Berlin, et du boulevard périphérique de Paris.

Ces deux grands axes de communication desservent une zone frontalière entre intérieur et extérieur, centre-ville et banlieue. Cette zone d'entre-deux en transformation concrétise de nombreux défis urbanistiques. Avec les journalistes Romy STRASSENBURG et Eva JOHN, nous sommes partis à la rencontre des habitants de ces lieux

[272] www.peripheryexplorer.com, exploration collective proposée par Tawan ARUN & Robert LAKOMCZYK. Appareil documentaire.

atypiques croisés sur notre chemin... Nous avons rassemblé paroles et images sur un web-documentaire, trace de cet espace d'expérimentation. Se mêlent ainsi bâtiments historiques, traces laissées par les événements du passé et lieux témoins d'une actualité brûlante, liée aux problématiques locales.

Au-delà de l'aspect documentaire, nous proposons, parisiens et berlinois, un regard singulier sur nos deux villes en changement constant. Un regard subjectif.

Le projet d'édition de *Periphery Explorer*, conçu avec Manuella BEAUDET, nous permet d'approfondir et de comparer les problématiques, constatées sur le terrain. Que ce soit sur écran ou sur papier, la question posée reste la même : ces infrastructures constituent-elles des frontières sociales et culturelles ? Présentent-elles des problématiques semblables en France et en Allemagne ?

D'un côté le Marché aux Puces de la Porte de Clignancourt, ou celui de Montreuil, de l'autre les centres commerciaux *Ringcenter* à *Frankfurter Allee*, ou *Gesundbrunnen*. D'un côté le Parc de *Treptow*, et la forêt de *Grunewald*, de l'autre les bois de Boulogne et de Vincennes. Des stades, des terrains de jeux. Des zones d'habitat, d'industries, de commerces. Des ports de fret. Quels habitants nous attendent dans ces lieux, lieux de passage, d'habitat, de travail ?

Cercles

J'aborderais les comparaisons possibles de ces deux villes européennes par leur cercle, leur périphérie. Ce thème est visuellement mis en avant sur le site internet du projet collectif *Periphery Explorer,* présentant deux itinéraires possibles (Paris ou Berlin), mais bien par son « encerclement[273] », sa frontière physique ou virtuelle. Cette ligne imparfaite, approchant le cercle, ressemble plutôt à un élastique qu'on aurait tiré inégalement. Ce caoutchouc s'étire quand le rond est trop plein, repoussant la limite un peu plus loin, jusqu'à claquer dans les doigts. Ce dessin circulaire rappelle une oeuvre de Richard LONG, *Low water circle walk* de 1980, cartographie appliquée au territoire parcouru suivant la figure du cercle, qui s'étire parfois, pour détourner certains obstacles inhérents au relief (falaise, étendue d'eau…).

ARCHIMÈDE rappelle des définitions du cercle :

« Si un cône est coupé par un plan rencontrant toutes ses génératrices, l'intersection sera ou bien un cercle ou bien une ellipse […] Si un cylindre est coupé par deux plans parallèles rencontrant toutes génératrices du cylindre, les intersections seront ou bien des cercles ou bien des ellipses » [274]

Alors que Léonard DE VINCI (1452-1519) recourt parfois à une méthode de tracé discontinu de l'ellipse : celle qui consiste à projeter les cordes horizontales d'un cercle sur

---

[273] Carte interactive sur internet : www.peripheryexplorer.com

[274] *Archimedis de konoidalibus et speroidibus figuris* (Urbinato latino 261, fol. 44v-45r), Mugler, Paris : Les Belles Lettres, 1970, p. 158. Ajoutons que la *Divina proportione* (1509) de Fra' Luca Pacioli, qui reproduit une partie du *Libellus*, pose aussi le problème de l'ellipse. Un carré est transformé en rectangle de même longueur et dont la hauteur est égale à la diagonale du carré. A tout point du cercle inscrit dans le carré correspond un point de l'ellipse inscrite dans le rectangle : ainsi est obtenue le « circulo proportionato ».

une oblique et à reporter les hauteurs des cordes sur les perpendiculaires élevées en chaque point d'intersection de l'oblique. La manière diverge, chacun crée son cercle.

Je parle ici d'un cercle « imparfait », par rapport à la définition de Platon du cercle parfait dont tous les points sont équidistants. Le cercle pivotant sur lui-même est la figure la plus parfaite: la sphère. Le cercle fonde géométriquement de nombreuses métaphores humaines. Mais le cercle parfait n'est pas présent dans la nature, il est pure création de l'Homme, comme le zéro, le chiffre parfait qui enrichit les autres nombres. Comme une incarnation de l'absence, le zéro suppose que quelque chose existe. *Mountain Lake Powder Snow* (1985) de Richard LONG tend à intégrer dans la nature un élément qui n'y est pas naturellement: un immense tracé en cercle de neige, comme un défi à la nature, ou tout simplement comme plaisir de voir la beauté d'une forme géométrique parfaite dans un paysage montagnard accidenté. Mais il me semble qu'il devrait être plus rassurant de voir un cercle accidenté, irrégulier, à un cercle parfait, qui me rappelle plutôt la mort froide.

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, dans leur *Traité de nomadologie : la machine de guerre, De la ritournelle*, imaginent un enfant dans le noir chantant une chansonnette pour se rassurer, chez lui, puis hors de chez lui.

« Cette chanson est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. [...] La chanson saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos. »[275]

[275] DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit, 1980, p. 382.

Cette « ligne d'erre »[276] chez les enfants qui se séparent d'un trajet coutumier se met à vibrer, tressauter, s'embarder hors du cercle. Selon les auteurs, les postes de radio ou de télé construisent un « mur sonore pour chaque foyer et marquent des territoires »[277]. Le voisin proteste quand c'est trop fort. On retrouve souvent le terme de cercle, de ronde enfantine comme une forteresse, « espace limité qui tient à l'écart l'angle agressif »[278]. Comme dans les contes de fées, la ritournelle a trois aspect: tantôt une allure, calme et stable, tantôt territorial, agencement (comme les chants d'oiseaux qui marquent le territoire) ; tantôt un chaos comme un immense trou noir, un « point gris »[279] selon Paul KLEE. Chacun cherche à établir un fragile point de confiance.

« Parfois on s'organise autour du point. Ou bien nous greffons une échappée sur cette allure, hors du trou noir. Les modes grecques, les rythmes hindou sont territoriaux, régionaux, provinciaux. La ritournelle peut prendre d'autres fonctions: amoureuse, professionnelle ou sociale, liturgique ou cosmique. Elle va du chaos vers un seuil d'agencement territorial, un interagencement de composantes de passage ou de fuite. Du chaos naissent les milieux et rythmes qui créent l'espace par le pas, la danse, la construction. Le territoire est en fait un acte qui affecte les milieux et les rythmes. Le territoire est un produit des territorialisation des milieux et de rythmes. »[280]

Le cercle aux imperfections flotte ici dans un vide, sur fond noir. Cette figure circulaire du plan de ville, soit pour Berlin, soit pour Paris, propose de multiples points d'attache, au sens où le visiteur choisit son point de départ. Cette entrée dans le plan le fait pénétrer dans un espace en trois dimensions, comme une réalité augmentée. Elle n'est pas

---

276 DELIGNY, Fernand. *Voix et voir*. Cahiers de l'Immuable 1/2/3, Recherches, N° 18, avril 1975.

277 DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. *op. cit.*

278 *Ibidem.*

279 KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 1998, p. 56.

280 DELEUZE, Gille ; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. *op. cit.,* p. 386.

restituée en techniques 3D mais bien « augmentée » d'un point de vue particulier, celui du photographe/ preneur de son / vidéaste. Il a capté un fragment de réalité, enrichie d'une sensibilité propre. Le concept de réalité augmentée vise à compléter notre perception du monde réel, en y ajoutant des éléments fictifs, non perceptibles naturellement.

La réalité augmentée désigne habituellement les différentes méthodes qui permettent d'incruster de façon réaliste des objets virtuels dans une séquence d'images. Rentrant et sortant du plan, passant d'un point à un autre, l'internaute peut aussi se laisser guider une fois qu'il est rentré par un point. Il peut faire le tour complet de la ville de Berlin par exemple. Ces points exercent ils une attraction ou une répulsion par rapport au centre? Les point sont corrélés les uns aux autres, signifiant l'espace. Un espace de projection de dynamiques urbaines. Le cercle dynamique tourne sur lui même, comme un manège.

Le cercle est une droite qui tournant sur elle-même engendre une figure égale en tout point par rapport à l'origine, une sorte de foyer d'où jaillirait l'univers. Le cercle représente une certaine perfection, mais la « concentricité est pure construction cérébrale »[281]. On essaie d'aller vers le centre mais on ne peut y parvenir ; ainsi peut se constituer le cercle. Ce centre attractif peut être un point d'appui d'un compas géant qui définit l'espace de vie et de flux. Si nous parcourons le cercle comme une toupie folle, nous n'allons nulle part. Le but du périple n'est pourtant pas de fermer la boucle, mais plutôt de se laisser surprendre par les

[281] NIDERST, Alain ; PHILONENKO, Alexis. *«* En encerclant le cercle ». In Revue Cercle*, Sarrazine*, N° 5, octobre 1998, p. 88.

événements joints au cercle. Faire de chaque point de la cartographie de Paris et Berlin le début et la fin du cercle, rejoignant ainsi la pensée d'HÉRACLITE, qui considérait que le commencement et la fin sont communs sur la circonférence.

Le rôle du cercle dans la destinée humaine est géométriquement imaginé par Jean-Jacques LANGENDORF dans une nouvelle dédiée à Napoléon Ier. Cet écrivain et historien a rencontré la dernière personne ayant vu Napoléon : une tortue de Saint Hélène, « Petite île ».

« Dans la vie, comme dans la géométrie, il y a la droite et le cercle. Toutes mes entreprises ont toujours procédé de la droite et c'est là la cause même de mon échec. Mon drame, c'est d'avoir été un météore qui a effectué une trajectoire presque rectiligne dans le firmament de l'Histoire. Une droite unique qui m'a conduit de la Corse à Paris, de Paris à Vienne, Berlin puis Moscou. Et si j'ai été vaincu dans les plaines de Russie, ce n'est pas à cause du froid comme l'ont raconté les imbéciles mais à cause de la démesure de ma ligne d'opérations - une droite- du Niémen à Moscou.

Dans aucune de mes batailles, je suis parvenu à suffisamment envelopper l'adversaire pour l'encercler. Or, l'encerclement n'est il pas la perfection pour l'Art de la Guerre? [...]Ma faute capitale a été de ne jamais revenir sur moi même.[...]Pourquoi ne suis-je pas retourné en Corse, pour méditer sur le lieu qui m'a vu naître? J'y aurais peut – être retourné le sens des limites et de l'harmonie, bref, tout ce qui fait le cercle.[...]Louis XIV avait saisi les vertus du cercle. N'avait- il pas pris comme emblème le soleil, cercle de feu qui est le centre du grand cercle que bouclent les planètes? N'est ce pas avec l'encerclement des planètes qu'il remporta ses plus belles victoires? L'ordre en colonne ou linéaire lui importait peu. Ses ingénieurs se contentaient de tracer un cercle, puis de le resserrer, de plus en plus, jusqu'à la victoire, jusqu'à l'arrivée au centre. Moi, je n'ai jamais eu de centre et j'ai chuté hors du monde; jusqu'ici, face à une carapace de tortue. [...]Puis quelque chose se dessine, avec toujours plus de précision, sur le couvercle de mon cercueil: une pleine lune, cercle parfait, qui luit doucement, éclairant de sa lumière blafarde mon corps qui se décompose lentement, en dépit de tous les artifices des embaumeurs et qui proclament

éternellement, avec une indicible cruauté, la victoire du cercle sur l'homme qui n'a cru qu'à la ligne droite. »[282]

Cette parabole de stratégie de guerre rappelle que la figure du cercle reste un symbole fort. Jean-Yves BOSSEUR décrit la figure du cercle au sein du travail de John CAGE, notamment avec une partition graphique de 1962 : *Variations III*, dans laquelle apparaît uniquement le cercle comme notation.

« Le matériel de base consiste en deux feuilles transparentes : une feuille vierge, une deuxième qui comprend quarante-deux cercles identiques, régulièrement espacés. La première opération consiste à découper les cercles, la deuxième à les distribuer sur une feuille 21 x 28 cm. Cette opération diffère de la simple répartition non contrôlée d'éléments graphiques telles que les Variations I *et* II *le préconisaient, par le fait que le résultat de la disposition aléatoire de ces cercles sur une feuille doit être modifié selon les principes établis par CAGE : « Si un cercle ne chevauche pas au moins un autre cercle, déplacez-le. Déplacez également les petits groupes de cercles séparés du plus grand, de telle sorte que ne subsiste qu'un unique complexe de cercles. » Ces opérations constituent la préparation du jeu, la condition de l'action. Celle-ci accomplie, l'interprète s'adonne à l'observation des rapports entre les cercles, suivant n'importe quel parcours ; c'est principalement sur les intersections des cercles qu'il concentre son attention, mais sans qu'ils interviennent, comme pour les* Variations *précédentes, des déterminations spécifiquement sonores. « Partant de n'importe quel cercle, observez le nombre de cercles qui le chevauchent. Produisez une ou deux actions dont le nombre corresponde aux variables d'interpénétration. » Ce qu'implique « variables d'interpénétration » n'est pas précisement fixé ; CAGE apprend seulement à l'interprète que les moyens de mesurer le temps ou l'espace pour l'interprétation des cercles ne sont pas nécessairement exclus de cette notion, que les changements ambiants peuvent être intégrés au jeu de façon plus ou moins active ou passive (en en prenant conscience ou en leur répondant). »*[283]

Cet état d'incertitude incite l'interprète à prendre ses propres décisions et à utiliser le matériel à sa façon et non

---

[282] LANGENDORF, Jean-Jacques. « Petite île ». In Revue Cercle*, Sarrazine*, N° 5, octobre 1998, p. 31. Notes : Jean-Jacques LANGENDORF a réalisé de nombreuses études relatives à la stratégie militaire.

[283] BOSSEUR, Jean-Yves. « Cage et la figure du cercle ». In Revue d'Esthétique, *De la composition : l'après-Cage*, N° 43, Paris : Editions Jean-ichel Place, juillet 2003, p. 43.

plus comme ce que voudrait l'auteur. Le cercle représent alors une liverté d'action potentielle, espace pris dans un réseau d'interactions multiples avec ce qui l'entoure, et non pas comme figure refermée sur elle-même. BOSSEUR défend là une figure ouverte et non fermée :

« Le cercle n'est pas là pour protéger ce qu'il circonscrit, ni pour englober, à la différence de la conception stockhausenienne que Feldman compare volontiers à un principe militaire : « Vous tracez un petit cercle pour m'exclure, alors je trace un cercle plus grand pour vous inclure. Et cela, c'est de manière essentielle, une dynamique de l'Histoire. » »[284]

Cette démonstration géométrique de FELMAN, citée par BOSSEUR, témoigne de la désorientation et de la malléabilité du centre liée au cercle. Ainsi, peut on dire que la rotondité des périphéries de Berlin et Paris n'est pas anodine, elle exerce un pouvoir en son centre, repositionnable, et questionne son devenir. Tous les éléments géométriques ne se prêtent pas à l'association humaine.

Le site internet interactif qui nourrit et a été nourri par cette expérience collective est un élément clé pour la représentation de cartographies en déplacement. Le visiteur peut choisir, en trois langages (français, allemand, anglais), un itinéraire autour de Paris ou Berlin. La recherche menée sur place par notre groupe propose des images fixes ou en mouvement avec un univers sonore mettant en avant des témoignages de passants. Les différences entre les périphériques de Paris sont très palpables, la verdure de Berlin suit le trajet du Ring. On entre dans les coulisses de la ville, l'envers du décor, l'envers de la ville : ses banlieues. Mais plutôt que les banlieues, ces *no mans land* qui les

[284] *Idibem,* p. 45.

séparent de la Grande Capitale, un interstice où les masques tombent, sur les malheurs et les joies de ses habitants, à travers de simples descriptions, des morceaux de vie croisés là. Cercle, figure mère de la démocratie dans le fonctionnement de la cité grecque, mais d'une démocratie fermée, close sur elle-même, qui sépare le champ social en un intérieur et un extérieur incomparable. La marche est un moyen de pénétrer les flux de rentrée/sortie de la ville. Le site internet laisse une assez grande liberté à l'internaute, qui embarque pour un voyage autour des villes, loin de son cœur, mais c'est là qu'il se prolonge, pour bientôt englober ce pourtour. Évidemment, le contenu est volontairement subjectif, afin de mettre en situation des personnes qui tenteraient l'aventure mais imagineraient comment eux montreraient la ville ainsi parcourue. Ce regard croisé sur les périphériques de deux villes européennes mène le visiteur sur une ligne imaginaire circulaire qui pourrait témoigner d'une époque où tout est encore possible.

Cercle - Paris

(figure 28) À Paris, le boulevard périphérique a été critiqué comme frontière dès sa création. Les données cartographiques et historiques du boulevard périphérique marquent, sauf à deux endroits, la limite administrative de Paris. Il permet de circuler dans les deux sens autour de Paris. C’est une structure imposante : 35 kilomètre de long, 4 voies de chaque côté, vitesse limitée à 80 Km/h, voies d’insertions, échangeurs avec les autoroutes. Tout un vocabulaire s’est développé autour du périphérique, qu’il faut

parfois décrypter sur les Panneau à message variable, PMV : des BPI (Boulevard périphérique intérieur), BPE (Boulevard périphérique extérieur) au périph', des voies légères (les deux voies les plus à gauche) aux voies des donneurs, allusions aux potentiels donneurs d'organe que sont, sur les mêmes voies, les motards pratiquant le remonte file. Malgré le maintien de la priorité à droite et l'absence de bandes d'arrêt d'urgence, le boulevard périphérique ressemble bien plus à une autoroute qu'à une route départementale (son statut officiel). Il n'est utilisable ni par les piétons, ni par les vélos.

Il n'est pas toujours évident de le franchir, même si des travaux de couverture sont lancés. Le périphérique fut construit afin de soulager les boulevards des Maréchaux (boulevards circulaires à l'intérieur du boulevard périphérique) très fréquenté. La construction du boulevard périphérique parisien a commencé en 1958. Dès le début, il fut accusé de renforcer la frontière entre Paris et ses banlieues. L'existence de cette frontière remonte, elle, aux fortifications de Thiers construites au milieu du XIXème siècle : Paris est entouré d'une enceinte, renforcée d'une zone non constructible et déboisée de 250 mètres hors de Paris, la Zone. Dans les années 1920, la déconstruction du mur d'enceinte laisse place à des friches et des bidonvilles. À l'emplacement du mur d'enceinte sont construits les boulevards des Maréchaux, la Zone se recouvre peu à peu d'asphalte pour accueillir le périphérique en 1973. Ainsi le périphérique vient entériner une frontière bien plus ancienne. Bien que frontière, il est aussi le lieu permettant les échanges : sans lui, traverser Paris, aller de banlieue à banlieue ou même de région en région serait plus difficile.

Va-t-on assister à un élargissement du centre, Paris engloutissant peu à peu ses banlieues? Ou, au contraire, Paris va-t-elle voir son influence et son importance diminuer au profit « d'un complexe de centralités » ?

J'ai parcouru la ceinture périphérique en métro, n'ayant pas de voiture, et en bus. J'ai donc suivi ces portes, ouvertures sur un itinéraire quasi-circulaire, pour découvrir un paysage sensiblement différent à chaque porte, quand je sors de la bouche du métro ou du bus. Je parcours alors la zone dite de la porte, assez vague, ce qui me laisse une assez grande liberté de mouvement. Je me poste à certains endroits qui me semblent intéressants au niveau sonore, et je dégaine le microphone. S'ensuit alors une longue attente, d'un objet sonore non identifié, une perle rare, un instant de poésie. Par exemple, à la Porte Maillot, impressionnant carrefour avec un Palais des Congrès, j'ai pu enregistrer un son très proche du claquement de mât de bateau amarré au port de plaisance. Cette douce rêverie au cœur du bitume de la capitale est le résultat d'un câble de métal d'un drapeau français sur le toit du Palais des Congrès, activé par le vent, claque contre son mât.[285]

Après la désertion en banlieue par les classes moyennes pour retrouver un coin de verdure, la nature dans la ville est remise à l'ordre du jour : jardins familiaux, partagés, terrasses végétales en haut des immeubles, toitures avec ruches, corridors biologiques (connexions entre plusieurs espaces verts pour permettre des échanges faune/flore).

[285] *Periphery Explorer*, émission de création radiophonique Pédilüv, réalisée par Julia DROUHIN, octobre 2009, annexes.

Si la nature fait son retour en ville, c'est aussi qu'elle est chassée de la campagne : ainsi les abeilles se sentent beaucoup mieux en ville, comme sur le toit de l'Opéra, que près de monocultures intensives, traitées aux insecticides et herbicides. La destruction des haies et petits bois communaux (au profit de nouvelles constructions ?) chassent les oiseaux vers les villes. Si le pigeon règne en maître à Paris, il existe quelques rapaces (le faucon crécelle) ou encore des oiseaux exotiques (la perruche à collier, souvent relâchée hors de sa cage suite à ses pépiements trop bruyants). Les pigeons, les mal-aimés de Paris, ont droit à des « pigeonniers contraceptifs »: un endroit où ils reçoivent nourriture et eau, mais où certains de leurs œufs sont stérilisés pour contrôler leur population. Quant aux saumons, ils remontent la Seine, s'ils ne se sont pas auparavant fait pêcher à Suresnes ou Pontoise.

Cercle - Berlin

(figure 29) Le Ring est un chemin de fer circulaire de 37 kilomètres au milieu de la ville de Berlin. Il transporte 400 000 passagers par jour. Cependant, ce chiffre a certainement dû baisser suite aux problèmes techniques qui ont ces derniers temps fait la une des journaux : contrôle des voitures négligé, afin de minimiser les coûts, ateliers fermés, etc. Construit entre 1867 et 1877, il est d'abord utilisé pour le transport de marchandise puis, très vite, dès 1872, pour le transport de passagers. Le Ring est alors situé en-dehors des limites de Berlin, sauf pour la partie Nord-Est (environ de Gesundbrunnen à Frankfurter Allee). Ce n'est

qu'en 1920, suite au projet du Grand Berlin, qu'il est intégré à la ville de Berlin, qui passe alors de 66km2 à 878km2. C'est aussi à cette époque que le Ring est électrifié, permettant ainsi de réduire considérablement le temps du trajet. La deuxième guerre mondiale, puis la division de Berlin et la construction du Mur semblent signifier la fin du Ring. Celui-ci est à l'Est relié aux lignes de S-Bahn vers Bernau au nord et vers l'aéroport de Schönefeld au sud. À l'Ouest, il est utilisé de Gesundbrunnen à Sonnenallee. Suite à des appels au boycott, le Ringbahn étant géré par la RDA, la fréquentation du côté Ouest alla en diminuant. En 1980, une politique de limitation des coûts par l'entreprise de RDA entraîne une grève des employés du S-Bahn. A l'issue de cette grève, plusieurs itinéraires sont abandonnés à l'Ouest, dont celui du Ring.

« C'était pour des raisons politiques, le S-Bahn de l'autre côté a vraiment été laissé à l'abandon. On l'a boycotté. Parce que tout le réseau ferré S-Bahn de Berlin Ouest appartenait à l'Allemagne de l'Est ». [S-Bahnhof Storkower Straße] un passant.

Après la réunification, la reconstruction de la liaison entre Sonnenallee et Treptower Park était d'une si grande envergure que le Ring ne fut que progressivement remis en route. À partir de juin 2002, la boucle est bouclée, toutefois si les trains utilisent le Ring, ils partent du sud de Berlin et font une fois et demi le tour de Berlin avant de s'arrêter (d'où l'appellation *Ringschnecke*, un escargot de Ring). C'est seulement en mai 2006 qu'apparaissent les S41 et S42 actuels, que nous avons empruntés, lignes circulant uniquement sur le Ring. Ces trains viennent régulièrement toutes les dix minutes et permettent de faire le tour complet dans les deux sens de Berlin en une heure et une minute.

« J'associe beaucoup de choses à Schöneberg, pas seulement le fait que j'ai grandi ici, c'est notre quartier un peu. C'est tout simplement un chouette coin. Là, à côté, il y a un bar où vont les fous. Là-bas, il vaut définitivement mieux ne pas aller boire un coup. Sauf si t'as envie de te battre ». [S-Bahnhof Schöneberg]

Berlin, ville constamment en mouvement, cultive ses friches. Cette qualité de vie, liée au statut de métropole, attire toujours plus de monde… Les habitants ont leur habitudes, leur *Kiez* (quartier), leur « famille ». S'ils sont inquiets, c'est qu'ils ont peur de devoir s'éloigner de lieux qui leur sont chers, suite à des changements sur lesquels ils n'ont pas prise.

À Berlin, les énergies alternatives devraient prochainement éclore sur les toits. Les friches ont tendance à disparaître sous les pelleteuses, grues et autres chenilles. Il est vrai que Berlin possède en son centre un parc de 210 hectares, le *Tiergarten*, largement soutenu par les différents parcs des différents quartiers (Jungfernheide Park, 200 hectares, Treptower Park 88,2 hectares, Volkspark Friedrichshain, 56 hectares ...) Les parcs restent ouverts toute l'année nuit et jour. En automne, les joggeurs font leur dernier tour, en hiver, les luges font leur apparition, au printemps, les premiers barbecues fument, en été les nudistes s'y font bronzer. Dans les parcs parisiens, les libertés semblent plus réduites : le nudisme s'y pratique sauvagement, les barbecues sont interdits, les contrôles de police sont fréquents et les agents de sécurité font leur ronde.

A Berlin, renards et sangliers font parfois pointer le bout de leur museau à la périphérie de la ville. Mais ce qu'on y voit surtout, ce sont des « Kolonie », des parcelles de

jardins ouvriers s'étendant sur des kilomètres, avec sur chaque terrain une petite cabane en bois, un ou deux arbres, des fleurs et parfois un potager. Ces jardins ouvriers sont en vogue : à Paris, la liste d'attente est longue. Au cours de ce projet, les lieux où nous sommes passés se sont transformés.

À son commencement, l'aéroport de Tempelhof venait de fermer. A la fin, la ligne de tramway T2 entre Issy-les-Moulineaux et Parc d'Exposition devait ouvrir. D'autres projets sont en cours, comme la rénovation d'Ostkreuz ou le réaménagment d'Ivry-sur-Seine. Et ces changements ne sont que les signes de projets d'avenir beaucoup plus ambitieux. Bien que semblables, ceux-ci prennent sens autour de thématiques différentes à Paris et à Berlin.

Berlin semble également rechercher de nouveaux axes de circulation. L'A10, aux limites du Brandebourg, permet déjà aux voitures de contourner Berlin pour aller à Dresden, Prenzlau ou encore Hambourg. Après la réouverture complète du Ring en juin 2002, il est maintenant question de prolonger l'autoroute A100 vers Treptower Park et Frankfurter Allee. Bien qu'elle soit déjà surnommée périphérique urbain berlinois, elle devrait rester incomplète. Pourtant les problématiques qui sous-tendent ces travaux sont quasiment à l'opposé de celles de Paris. En effet, le Grand Berlin remonte déjà aux années 1920. Mais il a depuis été marqué par la division Est/Ouest. Berlin, redevenu capitale, doit apparaître comme le symbole de l'unité allemande. La remise en fonctionnement du Ring y contribue de manière à la fois pratique et symbolique. La disparition des anciennes frontières ouvre de nouvelles

possibilités de redéfinition de la ville. Kreuzberg, Neukölln, le Märkisches Viertel : trois lieux auparavant situés au pied du Mur. Aujourd'hui, Kreuzberg se retrouve au cœur de la ville. Les notions d'extérieur, d'intérieur, de centre et de périphérie se redéfinissent. Le Ring et l'autoroute A100 vont-ils servir à créer et/ou à renforcer de nouvelles frontières dans Berlin, entre intérieur et extérieur, centre et périphérie ?

Les boxeurs appelaient l'espace dans lequel ils combattent, le ring. Cela avait un sens précis: les spectateurs se tenaient par les coudes et formaient par nature un anneau. Le champ du combat était donc un cercle, un *ring*, en anglais. Si l'on pense au terme du cercle, des tables rondes, les danses traditionnelles...Tout le monde doit être à égalité, tout le monde doit se voir. Et que voit-on au milieu? Un vide, un plein?

Les banlieues, le périurbain, tous ces espaces confus et fouillis, fabriquent un paysage éclaté, sorte de collage qui n'est pas sans charme.

« Le centre se déplace. N'oublions pas que la forêt n'a pas de centre mais des clairières. Et qu'une clairière n'est pas au centre d'une forêt, mais un espace de non forêt... Il faudrait dans l'urbain qui se généralise des sortes de "clairières urbaines" suscitant une nouvelle complicité entre des résidents ou des voyageurs et les lieux aux alentours. Ces "clairières" sont indispensables pour les rencontres, et par conséquent pour l'expression et la pratique de la démocratie, mais d'une démocratie qui valorise la fraternité. »[286]

Dans toutes les villes, métropoles ou petites villes régionales, les mêmes réflexions reviennent, de manière pourtant toujours différentes. Quelque soit la ville, les relations entre centre et périphérie sont loin d'être figées et les changements urbains, aux sources variées et aux

[286] SANSOT, Pierre. Extrait de propos recueillis par Thierry PAQUOT, *Urbanisme,* juillet 1996.

conséquences multiples, n’ont pas fini de préoccuper ses habitants.

Dans ces espaces in-visibles, aux contours bancals et parfois hostiles, la sensation de vide et d’abandon se mêle à celui de poésie et d'humour.

Nous avons abordé la perception d’une peau d’espace en mutation par certaines figures de l’Histoire de l’Art et d’autres types de cartographies inventées par les artistes qui interrogent les conditions de possibilité d’élargissement de l’esthétique de l’Art marcheur. La carte-monde ou *l’œil-monde* évoqués procèdent à l’organisation d’un espace global mesuré par des projections géographiques diverses. Opérateur d’échange entre le visible et l’in-visible, l’audible et l’in-audible, l’artiste marcheur grave un sillon dans les plis et reliefs des créations paysagères.

Il se pose que cette recherche est d’abord motivée par la conquête d’environnements poétiques. Cette première partie se termine sur un chapitre à propos de la *géopoétique* des lieux, qui défriche les possibilités d’existence d’un Espace-temps aménagé sensiblement pour un partage d’expériences *in situ*.

CHAPITRE 3 - GÉOPOÉTIQUE DE L'ESPACE

Un premier volume encyclopédique intitulée « Les soniques » a inspiré le titre ci-dessus « Géopoétique de l'espace », annonçant un lieu de création par la rencontre entre l'espace et le regard ou l'écoute de l'artiste. Une partie du livre troisième du traité sonique érigé par Caius LOCUS et Niccolo RICARDO (Jean-Yves PRIEUR et Nicolas RICHARD) est nommée « Fragments géopoétiques »[287]. Cet assemblage de mots m'a tout de suite fait voyager, en écho aux cartes d'émotions du XVIIème siècle (*Carte du tendre*), utopies qui débordent sur les plans de territoire. De plus, cet essai sur les figures du chanteur ou du clown contient en troisième de couverture une carte à déplier établie « selon un stade de CXXV pas communs de France ». Réalisée par l'ingénieur cartographe de l'*Academia Ars Sonica*, Törn SAMBUCQ, ce papier se déploie hors du livre pour proposer des « Terres de Poésie, divisée en strophes et isles ». Les dessins ont été apposés par rapport au contenu textuel du livre, comme une carte à suivre pour parcourir la pensée des auteurs. J'ai noté quelques trouvailles lexicales, comme la « poéthique » (poétique et éthique), ou les *sons-lences* (sons silences trop répétés se concentrent en sons-lences), la *lattitude* avec deux « t ». Ce vocabulaire propre à leur discours, « folie froide », selon eux, est inspiré de vieux livres. La *géopoétique*[288], concept forgé par Kenneth WHITE, préconise une relation de type holistique (relié au reste) et phénoménologique (sensoriel et sensible) entre le marcheur

[287] LOCUS, Caius ; RICARDO, Niccolo. *Les soniques*. Paris : Editions Inculte, 2009, p. 223.

[288] WHITE, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 1994.

et son environnement. Il s'agit de se mettre à l'écoute du monde et de soi, de sa respiration, de son eurythmie, de son corps ; trouver le bon rythme est indispensable. La marche est un des moyens d'augmenter notre sentiment d'être au monde, de vivre sur la peau d'espace, Terre. La phénoménologie de MERLEAU-PONTY appelle au contact direct, immédiat avec ce monde. L'appropriation de l'espace par les artistes révèle la dimension poétique de lieux invisibles et inaudibles au passant pressé.

Urbanisme sensoriel

La question de la lecture du territoire urbain par ceux qui l'habitent et le traversent occupe une place centrale dans l'analyse urbaine. Habiter la ville est avant tout se la représenter. La présence de périphéries interroge les limites d'une ville et sa faculté à s'adapter à sa mutation. Investis par les artistes, les nouveaux médias produisent de nouveaux modes d'appréhension sensible, esthétique et poétique de la ville postmoderne. Elle souligne la nécessité de repères sensibles, pour polariser l'espace urbain et lui donner ses axes essentiels. C'est en effet par les usages qu'il y insinue, mais aussi par la perception qu'il en a, que le citoyen donne une substance et une consistance à la ville. Ces modes d'appréhension et de représentation de la ville questionnent tout à la fois usagers, chercheurs et aménageurs, puisque notre manière de percevoir cet ensemble urbain conditionne nos manières d'y vivre et d'y circuler.

Espèces d'Espaces

En octobre 1974, Georges PEREC se livre à une de ses nombreuses expériences. Pendant trois jours, il s'installe à plusieurs reprises dans les cafés de la place Saint-Sulpice à Paris. De ces postes d'observation, il décrit « ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages. » Son texte commence ainsi :

« La date : 18 octobre 1974. L'heure : 10h 30. Le lieu : Tabac Saint-Sulpice. Le temps : froid sec. Ciel gris. Quelques éclaircies. Esquisse d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles…Quatre enfants. Un chien. Un petit rayon de soleil. Le 96. Il est deux heures. »[289]

Ce texte publié en 1975 sous le titre *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* témoigne d'un recensement de toute action visible depuis la table d'un café, tentative vaine, car il est impossible d'épuiser un lieu quels que soient les moyens mis en œuvre. Entre le sujet et le monde s'interpose toujours le point de vue, c'est-à-dire à la fois le point d'où l'on voit et sa propre vision du monde. Ce champ visuel est bien limité, avec nos deux yeux frontaux, « quelque chose de vaguement rond »[290], alors que l'ouïe se déploie à 360 degrès.

« Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien ; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle : des briques, un angle, un point de fuite : l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut

---

289 PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Editions Gallilée, 1974, p. 11.

290 *Ibidem*, p. 119.

retourner pour que ça reparte. Ça n'a rien d'ectoplasmique, l'espace : ça a des brods, ça ne part pas dans tous les sens, ça fait tout ce qu'il faut faire pour que les rails de chemin de fer se rencontrent bien avant l'infini. »[291]

Cet espace aplati par PEREC est bien source d'inspiration pour les artistes qui façonnent l'expérience et les représentations que les usagers ont de la ville. Elles initient un temps de recherche et d'expérimentation autour des nouvelles formes de création artistique dans l'espace urbain, qui s'intéressent aux possibilités offertes par les nouvelles technologies : locative art, art en contexte, guerrilla artistique urbaine, ville interactive, nouvelles architectures et nouveaux paysages urbains, art mobile, *urban game art*, nouvelles cultures urbaines et autres formes d'appropriation artistique et critique de la ville.

Les analyses d'auteurs tels que Jean-François AUGOYARD, fondateur du CRESSON (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain), permettent de faire émerger la part que les créateurs ont dans la production des modes de représentations de la ville :

« L'action artistique intervenant sur les lieux mêmes des pratiques quotidiennes peut changer quelque chose dans le regard, l'écoute, la perception globale des formes et du temps urbain. Elle rend observable la dimension esthétique inhérente aux ambiances urbaines mais enfouies. Cela affecte les perceptions des formes construites, et implique aussi les ambiances dans ce qu'elles peuvent avoir de plus immatériel. » [292]

Art d'agencer les activités humaines, l'urbanisme devrait permettre aux citoyens d'errer dans sa ville, pouvoir

---

[291] *Ibidem*.

[292] Décrits dans l'ouvrage : AUGOYARD, Jean-François ; TORGUES, Henry. *Sonic Experience, a Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, 2006, qui fait suite au livre *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*. Editions Parenthèses, 1995, des mêmes auteurs.

circuler. Rappelons la grande force de la ville que Charles BAUDELAIRE a si bien poétisée : cette possibilité de s'y sentir chez soi, de pouvoir entrer dehors, contrairement à la métaphore vers laquelle nos sociétés tendent : les habitants d'*Alphaville*[293] avec un badge sur leur voiture qui leur permet de se repérer entre eux où qu'ils soient. La qualité de la ville devrait être au contraire l'anonymat, cette possibilité comme dirait BEAUDELAIRE de prendre « un bain de ville, un bain de foule ». La ville propose une multitude d'attitudes et d'itinéraires du quotidien suscitant l'intervention des artistes. Le parcours du quotidien de chacun est ponctué de lieux publics rassurants : le commerce, l'école, la crèche... La proximité se définit non pas par ce qui est proche, mais par ce qui est dans le parcours quotidien. « Densité » pourrait être remplacée par « intensité » et « proximité » par « itinéraire du quotidien »[294] selon les termes de l'urbaniste et philosophe Thierry PAQUOT. Il vise un art de vivre qui doit composer avec les avancées technologiques et les relations entre le monde vivant et les humains. Un territoire n'acquiert ses multiples dimensions que s'il nourrit un imaginaire. La culture de banlieue existe par les codes construits au fil des constructions, comme le verlan, le rap, le tag ou le cinéma. Un territoire prend sens lorsqu'il produit aussi son imaginaire.

Adoptant une attitude engagée, les artistes s'emparent de ces enjeux. Leurs projets artistiques participent pleinement à la définition de la ville de demain. Pensés comme des interfaces entre les habitants et la ville, ils

---

[293] GODARD, Jean Luc. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. Film, 1965.

[294] PAQUOT, Thierry. *La Folie des hauteurs : pourquoi s'obstiner à construire des tours ?,* Paris : Editions Bourin, 2008.

interrogent le paysage urbain et son devenir, transformant en profondeur la perception des usagers.

Transects

Depuis une quinzaine d'années, le photographe Laurent MALONE développe un travail d'analyse et de documentation de l'architecture urbaine à partir de parcours tracés dans les villes, questionnant l'espace public. Dans son œuvre vidéo *Corviale* (2004), co-réalisée avec STALKER, deux marcheurs arpentent l'immense immeuble éponyme de la banlieue de Rome. Ils réalisent un travail d'analyse et de documentation des mutations de l'espace urbain à partir de parcours dans les villes. La marche permet l'agencement libre d'éléments de l'espace géométrique des villes traversées et transforme l'ordre imposé en un espace vécu.

En 2002, au sein de sa structure LMX installée à Marseille, il publie *JFK*[295], résultat d'une traversée de New York à pied, réalisée avec l'artiste américain Dennis ADAMS. Partis de Manhattan pour rejoindre l'aéroport John Fitzgerald Kennedy en suivant l'itinéraire le plus direct possible, les deux hommes partagent un appareil photo. Chaque fois que l'un prend une photo, l'autre en fait une seconde dans la

[295] MALONE, Laurent ; ADAMS, Dennis. *JFK, LMX*. Marseille, 2002. JFK est la seconde collaboration des deux artistes qui avaient réalisé l'installation *Port of View* (1992), une projection de photographies prises dans les quartiers défavorisés du nord de Marseille sur la vitre d'un abribus du centre ville.

direction opposée, sans changer les réglages. En dépit de leur détermination à se frayer un chemin en ligne droite à travers la ville, le livre provoque une radicale désorientation. *JFK* offre la vision kaléidoscopique d'un immense chaos urbain. New York - martyrisée depuis par les attentats du 11 septembre 2001, les prises de vue datent de 1997 -, n'apparaît déjà plus comme le symbole d'une modernité architecturale triomphante. C'est un paysage en déréliction, mangé par les herbes folles, couvert de graffiti, une suite d'immeubles délabrés et de pavillons mesquins, un ensemble chaotique qu'un appareil sécuritaire constitué de grilles, de barbelés et autres caméras de surveillance a du mal à contenir.

Pour le critique d'architecture Kenneth FRAMPTON, l'état des lieux dressé par Laurent MALONE et Dennis ADAMS est révélateur d'une crise de l'urbanisme, elle-même symptomatique d'un état du monde: « On ne peut s'empêcher de se demander si ce sont bien là les ombres (...) du rêve américain au nom duquel nous prétendons libérer le Moyen-Orient.[296] » Pour observer les mutations de la ville, Laurent MALONE a décidé de remettre en jeu la méthodologie des *Transects*[297] et sa pratique de la photographie en faisant d'un interstice urbain, le site d'une nouvelle expérience d'exploration de la ville. Il s'attache à rendre visible l'envers de la ville et les signes d'une vie qui trouve refuge dans les marges : objets abandonnés, stratégies et architecture de survie.

---

[296] FRAMPTON, Kenneth. "Brief Reflections on the Predicament of Urbanism". In *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century,* sous la direction de Bernard Tchumi et Irène Cheng, New York: The Monticelli Press, Columbia Books of Architecture, 2003.

[297] Un *transect* est une ligne virtuelle ou physique que l'on met en place pour étudier un phénomène où l'on comptera les occurrences. Cet échantillonnage (systématique ou aléatoire) peut donner lieu à l'utilisation de quadrats.

L'observation de ces usages, qui sont autant de manières de faire avec, ramènent sans cesse l'architecture urbaine à l'échelle de l'humain. Elles font apparaître la ville dans sa dimension à la fois vivante et imprévisible. L'apparent chaos qui s'en dégage, s'il témoigne du hiatus entre la volonté de mise en ordre de l'urbanisme et une réalité qui sans cesse la déborde, ne peut plus être condamné comme un échec. Observer les mutations urbaines, c'est peut-être avant toute chose exercer une mutation du regard. Dans une époque qui, comme l'écrit l'anthropologue Marc AUGÉ, produit de plus en plus de « non-lieux[298] », d'espaces de transit où la circulation devient un impératif, et à un moment où, en France, les objectifs de rénovation urbaine autorisent à démolir les zones en difficulté[299], l'observation des phénomènes d'exclusion, de réappropriation de l'espace et de tout ce qui dans la ville est considéré comme sans valeur, devient une nécessité[300]. Encore faut-il se doter d'un outil, ou d'une méthode d'analyse, qui permette de saisir cet enjeu.

Cette méthode d'exploration et de renouvellement du regard sur la ville, rebaptisée *Transect,* terme de géographie qui désigne l'analyse d'un territoire en suivant une ligne droite, Laurent MALONE la poursuit dans d'autres villes, et en particulier à Marseille, où il organise, avec le Frac Paca puis avec le MuCEM, des promenades urbaines ouvertes au

---

298 AUGÉ, Marc. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil, 1992, La Librairie du XXème siècle.

299 LELÉVRIER, Christine. « Que reste-t-il du projet social de la politique de la ville ? ». In *La Ville à trois Vitesses*, dirigée par Jacques DONZELOT, revue Esprit, mars-avril 2004.

300 Dans son manifeste, STALKER invite à la sauvegarde des "Territoires actuels", ces vides urbains qui forment le négatif de la ville bâtie. À parcourir ces espaces vides, ils ont rencontré les populations qui les peuplent, comme les réfugiés kurdes venus s'installer à Rome en 1999. Cette rencontre à déterminé l'évolution de leur parcours artistique vers des questions d'ordre politique et sociale prouvant que le vide recèle toujours du plein.

public. Ces marches s'apparentent par leur durée à de véritables randonnées. Elles couvrent les vastes étendues qui séparent le centre de la périphérie et sont ponctuées de rencontres avec les gens qui y vivent.

Une vision théorique de la ville ne pouvant suffire à saisir les phénomènes urbains dans leur complexité, la marche est le moyen le plus naturel de renouer avec l'expérience directe du contexte urbain. Les *Transects* invitent les marcheurs à être là, présents à la ville et au monde, à aller à la rencontre de l'autre, à arpenter la ville comme un territoire ouvert au-delà des limites apparentes ou imposées de la géographie urbaine. Pour restituer aux territoires traversés leur épaisseur de sens, il importe également, contre toute vision totalisante, de faire se rencontrer sur un même territoire une diversité de points de vue issus d'approches différentes. Pour accompagner les *Transect*s, Laurent MALONE fait appel à des géographes, des paysagistes des sociologues, ou des historiens, qui participent activement au déroulement de la marche en proposant des clés de lecture du paysage et des situations rencontrées. Depuis plusieurs années, Laurent MALONE travaille ainsi avec Christine BRETON, conservatrice, chargée d'une mission de patrimoine intégré dans les quartiers nord de Marseille. A partir d'ateliers avec les habitants, Christine BRETON tente de sauvegarder la mémoire de ces quartiers marqués par la rupture sociale, que les mutations du territoire, engagées par les plans d'aménagement et la rénovation urbaine, menacent de nouvelles ruptures.

Ces villes mobiles, en constante mutation, restent un territoire infini d'expérimentation pour les artistes. En effet,

dès les années soixante, un certain nombre d'artistes ont fait du déplacement le moyen privilégié voire quasi exclusif de la création. L'artiste britannique Richard LONG se déplace dans les paysages de la planète en laissant des traces de ses marches (empreintes au sol du passage répété des pas, dispositifs, avec des moyens trouvés sur place, construits sur les sites traversés et abandonnés après qu'une prise de vue en est faite). Chaque marche génère ainsi une œuvre, est l'occasion d'une création, d'une redécouverte du paysage.

Hamish FULTON considère que le travail artistique n'existe pas sans marche (« no walk, no work », proclame-t-il) et fait de la mobilité le seul ferment de son œuvre qui peut prendre la forme de photos. « Marcher » devient un synonyme de création. Les artistes investissent la nature, le paysage, la ville - et de la mégapole tout particulièrement – comme le théâtre exclusif de leurs périples. Des piétons ont développé des dérives urbaines, des flâneries et déplacements à partir desquels ils ont élaboré un ensemble d'œuvres. Nous pouvons citer Francis ALŸS, Gabriel OROZCO ou le groupe d'architectes romains STALKER que nous étudierons plus loin. Dans ces travaux plus encore que dans ceux de la génération appartement au *Land Art*, le déplacement devient véritablement un outil spéculatif. Selon Thierry DAVILA, « marcher est un moyen artistique, politique d'interroger le monde tel qu'il va, de s'y insérer, de le transformer d'une manière inframince à partir d'actes, de gestes frappants. Ainsi, la circulation devient ici l'autre nom

d’une condition contemporaine dont ils sont poétiquement les explorateurs. »[301]

Ville naturante

Le marcheur prend son temps plutôt qu'il ne laisse le temps le prendre. Il emprunte les chemins de traverse du monde contemporain. Ce dernier renvoie vers un impératif de communication, d'efficacité, de rendement, de disponibilité. La marche, au contraire, invite à prendre la clé des champs, à retrouver une écoute et une disponibilité au monde, une jouissance du temps. Flâner, c'est se dégager d’une certaine violence qui caractérise notre société contemporaine.

« Context is content »[302], affirme l'artiste et critique d'art Brian O'DOHERTY. Nous sommes maîtres de peu, et nos interventions sont toujours influencées, voire déterminées par le contexte choisi.

Le contenu modifie le contexte aussi, lorsque les propositions d'artistes modifient la perception du spectateur, donc la nature même du lieu. Ainsi, l’art contextuel dont parle Paul ARDENNE, est réactivé par une pratique marchée

[301] DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2002, p. 39.

[302] O'DOHERTY, Brian. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie.* Les presses du réel, Dijon, 2008.

qui mobilise nos potentialités imaginatives. Il ne s'agit pas d'imposer au marcheur une signification donnée, mais d'accompagner son regard, son écoute, pour l'aider à vivre avec des parasites charmants.

Au fur et à mesure de ses déambulations et observations, Pierre SANSOT, philosophe, s'intéresse à la ville *naturante*, une ville qui produit autant qu'elle est produite. Sa phénoménologie privilégie les apparences et les apparitions. « Elle épouse le chatoiement des apparences. » [303] Cette remarque rappelle la pensée de MERLEAU PONTY (cf chapitre *Musique Fluxus*) quand le voyant et le visible s'appellent l'un l'autre, le visible invoque et évoque le voyant.

Mais comment prendre au sérieux l'*apparaître*? L'essentiel n'est pas la prise en compte du « vécu », qui risque de se verser dans le *pathos* et le subjectif, mais la restitution du monde tel qu'il nous apparaît dans un avènement indépassable. Car, comme HUSSERL l'écrivait, « la terre ne se meut pas »[304], et MERLEAU-PONTY supposait que le cube vrai est le cube présent car il ne présente jamais six faces égales à la fois.

« Du point de vu de mon corps, je ne vois jamais égales les six faces du cube, même si il est en verre, et pourtant le mot cube lui –même, le cube en vérité, au-delà de ses apparences sensibles, a ses six faces égales. A mesure que je tourne autour de lui, je vois la face frontale, qui était un carré, se déformer, puis disparaître, pendant que les autres cotés apparaissent et deviennent chacun à leur tour des carrés. Mais le déroulement de cette expérience n'est pour moi que l'occasion de penser le cube total avec ses six faces égales et simultanées, la structure intelligible qui en rend raison. Et même,

303 SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Klincksieck, 1971, Préface de Mikel DUFRENNE, Collection d'esthétique, p. 36.

304 HUSSERL, Edmund. *La Terre ne se meut pas*. Paris : Editions de Minuit, 1989, Collection « Philosophie ».

pour que ma promenade autour du cube motive le jugement « voici un cube », il faut que mes déplacements soient eux-mêmes repérés dans l'espace objectif et, loin que l'expérience du mouvement proposé conditionne la position d'un objet, c'est au contraire en pensant mon corps lui-même comme un objet mobile que je puis déchiffrer l'apparence perceptive et construire le cube vrai. »[305]

La construction de l'image vraie doit intégrer dans la représentation une mémoire des mouvements du corps autour du cube.

Le titre de la thèse de Pierre SANSOT, *Poétique de la ville* est un hommage à SCHELLING. La ville *naturante* fait, mais aussi se fait, et chaque jour elle se réinvente dans une explosion de couleurs, de sons, d'odeurs. Cette générosité créatrice revêt de multiples formes : cosmos, désert ou ville. Bien loin de figer une réalité, Pierre SANSOT voudrait restituer son devenir, qui consiste en ces empiètements étonnants du présent et du passé, et, en pointillé, de ce qu'il s'apprête à produire ou à pâtir. MERLEAU-PONTY nommait cela « la queue de la comète. »[306]

Pierre SANSOT partage cette croyance en la force des mots de BACHELARD[307]*.* Il suffit de dire une chose avec des mots pour qu'elle soit vraie. L'objet advient à la suite des mots. Les mots ont une grande capacité à créer. Dans notre quête de l'imaginaire, les choses affleurent davantage à l'être lorsqu'elles ont rencontré les mots qui en proclament l'existence. Comme l'art, la vie quotidienne est dans la réalisation. Cette poésie dont parle Pierre SANSOT se base

---

[305] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, Collection Tel, pp. 235-236.

[306] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Op.cit., Première partie : le corps, 3. La spatialité du corps propre et sa motricité.

[307] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la rêverie.* Paris : P.U.F., 1960.

sur des « moments poétiques »[308], qui me rappellent les objets sonores inédits, rencontrés au détour d'un chemin.

« Du lieu, nous faisons espace et l'espace nous façonne en retour. Dans un échange invisible et émotionnel, nous faisons la ville autant qu'elle nous fait, nous l'habitons autant qu'elle nous habite. »[309]

Une enquête se profile à propos de la géopoésie d'un évènement capté : il dépend d'un espace et ce qui l'habite. La poétique du paysage sonore, en écho au grec ancien *ποιητης, poïêtes* (« artisan », fabricant, « poète ») est un vecteur de la fabrique de l'espace. Nous pourrions parler alors de « poïétique », qui étudie les potentialités poétiques d'un objet, inscrites dans une situation donnée, qui débouche sur une création nouvelle. Cette étude des processus de création que nous tentons, pas à pas, d'interroger, sur ce qui nous arrive sonorement. Un extrait d'instant, volé au cours des choses, pour se souvenir, pour faire entendre aux autres. Pour prendre le temps de réécouter avec plus d'attention, avec plus de concentration, la texture. Pourquoi ce moment, cette durée particulière? Ce n'est pas un panorama (grec *pan*=tout - *horama*=spectacle) car ce n'est pas tout le spectacle mais un échantillon, assez représentatif du contexte mais s'en détache pourtant. C'est une possibilité d'existence isolée, d'être un fragment. La poésie transparaît dans ces moments choisis, touche la sensibilité, rend ce que nous vivons extra-ordinaire.

---

[308] SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Editions Payot-Rivages, 2004, p. 7.

[309] GONON, Anne. « La marche, une fabrique de l'espace ». In Mouvement*, Métamorphoser la ville*, Marseille : Lieux Publics ; Paris : Editions du Mouvement, N° 56, 2010, p. 15.

Poésie prothétique

La poésie prothétique dont je parle est générée par des propositions ambulatoires qui favorisent un des cinq sens, avec ou sans prothèse de corps, organe éduqué à l'exploration de l'environnement. Les flâneries artistiques rencontrent toujours un moment de poésie, qu'elles soient prothétiques ou non.

Le travail de Mathias POISSON m'a inspiré ce titre de chapitre. Il développe depuis 2001 ses recherches artistiques autour de pratiques de promenades. Auteur d'un guide touristique expérimental, dessinateur de cartes sensibles, guide de visites publiques et aventureuses, il questionne les modes de représentation de la promenade autant par l'écriture, l'image que par la performance. Il invite à la marche oisive et attentive et propose de déambuler dans des lieux étonnants où l'expérience du visiteur est au centre de la recherche.

S'en suit dans ce chapitre une étude sonographique d'un lieu périphérique lors de l'ambulation collective *Periphery Explorer*, suivie d'une analyse d'œuvres participatives de Pierre MARIÉTAN dont la prothèse est une radio.

Promenades Floues

L'*Errance* de Raymond Depardon[310] témoigne de l'attitude suspecte du flâneur à notre époque : « Il paraît que l'errant a une drôle d'allure. J'ai été dénoncé à la police, un jour, place Vendôme, par les commerçants, je faisais des photos, j'avais, paraît-il, une drôle d'allure. » Déjà dans les années vingt, Franz HESSEL déambule à Berlin et le tempo de sa marche ne s'accorde pas à celui de la foule.

« Marcher lentement dans les rues animées procure un plaisir particulier. On est débordé par la hâte des autres, c'est un bain dans le ressac. Mais quelqu'habile que vous soyez à leur céder le passage, mes chers concitoyens berlinois ne vous facilitent pas les choses. J'essuie toujours des regards méprisants lorsque j'essaie de flâner parmi les gens affairés. J'ai l'impression qu'on me prend pour un pickpocket. »[311]

Franz est un intrus. « Ici, on ne déambule pas quelque part, on y va. » La flânerie devient alors geste politique.

Si la marche d'artistes s'est plus démocratisée aujourd'hui, elle reste un acte de résistance dans nos sociétés de la vitesse. L'adjectif prothétique concerne la prothèse chirurgicale, ce qui me semble définir les propositions de Mathias POISSON. Les appareils prothétiques placés habituellement pour remplacer les parties du corps qui manquent (jambes, pieds, bras, organes) sont remplacés par des masques transparents flous, des casques auditifs qui aident à une meilleure articulation au monde.

Sa *Promenade floue*, cosignée avec Manolie SOYSOUVANH, présentée lors des *Journées Jouables* à

[310] DEPARDON, Raymond. *Errance.* Paris : Éditions du Seuil, 2000.

[311] HESSEL, Franz. *Promenades dans Berlin*. Grenoble : Presses Universitaires (PUG), 1989, introduction par Jean-Michel Palmier.

Marseille en 2008 se déroulent sur une carte **(figure 30)**. L'arpenteur porte de larges masques transparents qui transforment la vision telle une myopie aggravée. La réalité filtrée produit une expérience personnelle accompagnée par un guide, qui enlève les contours et les détails de la réalité. Cette expérience modifie la perception visuelle du paysage, qui renvoie à des représentations archaïques des espaces traversés. Le sol, le ciel, le vert, le rouge, les murs les matières deviennent simples, bestiales, basiques, brutes : l'intimité devient possible dans des lieux où habituellement l'attention est portée à la surface des choses. Un espace d'écoute des sensations profondes du corps apparaît dans la ville.

Mathias POISSON utilise les disciplines artistiques (dessin, texte, danse, arts plastiques) comme des vases communicants. En fonction du contexte, il agence les contenants pour proposer des expériences (sensibles, esthétiques ou narratives). Le visiteur expérimente sa subjectivité, sa personnalité et ses habitudes perceptives mises en jeu pour faire appel à son imaginaire et déplacer les représentations du réel.

Mathias POISSON fabrique plus de paysages que de formes, plus d'espaces que d'objets. Le point de départ de ses projets est toujours autour, déjà là. L'analyse des espaces, des pratiques existantes, l'expérience des lieux, l'imprégnation, l'errance sont nécessaires à l'émergence d'une intention génératrice d'activité et de matières.

Cette démarche vient sûrement d'une fascination pour la réalité, d'une curiosité pour les autres. Notre perception,

acuité sensorielle, capacité fictionnelle sont stimulés lors de ses promenades au-delà de la technologisation du quotidien et des représentations formatées du monde.

Sonographie d'un lieu périphérique

Morton FELDMAN pensait que les sons ne sont pas des sons, mais des ombres[312]. Ces ombres traversées, projetées dans tous les sens, frôlées aux abords des villes sont l'empreinte sonore étonnante d'une zone urbaine. Ce théâtre d'ombre est un thème cher à René FARABET, producteur radio et poète à l'écoute de l'ombre[313]. Rappellons la pratique originelle de PLATON qui enseignait aux Hommes la vérité des choses dans l'ombre pour que les acousmates se concentrent sur le sens de ses mots. Ces ombres ont été traquées par l'équipe du projet *Periphery Explorer* qui a pris tout leur temps pour recueillir les ambiances sonores caractéristiques de certains sites. Ces captations éclairent alors les pensées à voix haute des passants, qui acceptent d'être interrogés sur la mutation socio-économique de leur quartier aux périphéries de la « ville-centre ». Se tisse alors une conversation dans un jeu

312 MORTON, Feldman. "The futur of local music". (Theatre am Turm, Francfort, février 1984), XX, in *Give My Best Regards to Heighth Street*, sous la direction de B. H. Friedman, Cambridge: Exact Change, 2000, p. 178. Traduction française « Conférence de Francfort », in *Morton Feldman, Écrits et Paroles*, Monographie sous la direction de Jean-Yves BOSSEUR, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 297.

313 FARABET, René. « A l'écoute de l'ombre ». In *Sonorités, Le faire et la réflexion*, Nîmes : Editions Champ social, 2008, Les cahiers de l'Institut Musique Ecologie, p. 9. Lecture enregistrée dans l'appareil documentaire.

de devinettes, une tentative de cartographier les alentours. Ces moments volés au coin d'une rue ou en plein boulevard constituent une carte aux trésors des environs d'une ville, une chasse aux vestiges de notre époque. Les paroles numérisées deviennent des témoins d'une existence entre ville et banlieue, traversée entre *intra* muros et *extra* muros. Une fragile limite situe *in situ* la périphérie explorée, paysage chamboulé, en constante mutation, en chantier permanent.

Audonienne de résidence, je raconte les traces vues et entendues quotidiennement, dès la sortie du métro, entre Paris et Saint Ouen. L'horizon se couvre d'immeubles toujours plus hauts, aux immenses enseignes publicitaires perchées comme sur des nids. Ce terrain semble être un dépôt pour spots lumineux, judicieusement placés sur les yeux des automobilistes qui foncent sur les voies de circulation du périphérique. Ce dernier bourdonne, imposante coulée de béton noir de carbone. Il érige le symbole de la « porte ».

Passé en dessous de l'arche et nous quittons Paris. Intimidant gardien du *no mans land* entre la ville et sa proche banlieue, le centre et sa périphérie, le *in* et le *out*, cette porte se retrouve tout autour de Paris, miradors abandonnés. Abritant dans ses ténèbres les ritournelles des vendeurs à la sauvette du marché aux puces, l'arche périphérique de la porte de Clignancourt dissimule à peine un origami de tôles. Les voitures encastrées les unes dans les autres forment un immense rubik's cube, entassement géant et permanent, dernière épreuve de la circulation avant d'être expulsé enfin sur ce périphérique. Les klaxons

fanfaronnent sans interruption, on croit à la célébration d'un mariage du vendredi au lundi.

La densité d'activités humaines ici est vertigineuse. Le promeneur est emporté par la foule et assommé par l'enthousiasme sonore du marché pendant dix minutes qui séparent le métro parisien de Saint Ouen. Chaque stand est représenté par un style de musique, de plus en plus fort, étourdissante attraction de ce goulot. La mémoire est immédiatement saturée. Alors je traîne, j'attends, je travaille l'organe auditif pour accueillir des situations remarquables. Déambuler entre, autour, dans. Tous les jours. Sauvegarder les données subjectives d'un lieu instable, indéfini, mutant.

Pont ou fossé, ce territoire aux usages multiples (marchés, terrains de jeux, brocantes, chantiers, squats…) reste une zone presque autonome qui se construit au grès d'une *gentrification* des villes. Ce phénomène urbain transforme un quartier par le profil économique et social des habitants au profit exclusif d'une couche sociale supérieure. Ce processus est un signe du débordement des grandes métropoles, au-delà des limites de la « ville-centre ». L'étalement urbain, comme la lave d'un volcan, vient lécher les communes de banlieues de la première couronne qui se situent désormais dans la zone la plus centrale des aires urbaines. J'habite toujours « de l'autre côté du périph' », mais que représentent aujourd'hui ces espaces périphériques situés à l'interstice de deux mots ?

Mardi. Les alpagueurs ont déserté les lieux. Les rideaux de fers sont tombés. Restent des boutiques un décor métallique silencieux. Théâtre d'ombres se faufilant

dans la nuit, la Porte devient le territoire abandonné d'une fête qui battra son plein vendredi prochain. Ce contraste cyclique entre calme et cacophonie accable ou stimule le passant. Passage du vide au plein, de la porte au mur. L'horizon se découvre, les rumeurs de villes, le soir, se précisent. Le ronronnement du périphérique s'éloigne, je rentre chez moi.

L'écho de Malmö

« Dans l'oreille même persiste comme un clapotis intermittent : l'oreille a la forme d'un coquillage, et la mémoire y travaille par vagues successives, puis en goutte à goutte, avant de s'évaporer. »[314]

La musique de la ville résonne à mes oreilles, au loin, portée par un phénomène sonore de propagation des ondes jusqu'à mes tympans. J'ai plus de vingt cinq ans, je ne peux apparemment déjà plus entendre certains sons aigus. La rumeur permanente dont parle Pierre MARIÉTAN devient une piste d'écoute homogène, comme une toile de support à l'artiste marcheur, et repère d'horizons spatiaux.

En 1989, Pierre MARIÉTAN invite au voyage avec sa proposition L'*écho de Malmö* **(figure 31)**, travail sur une géographie décomposée et recomposée. Tous les enfants

[314] FARABET, René. *Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres*. Nîmes : Editions Champ social, Collection Musique/Environnement, dirigée par Pierre MARIÉTAN, 2011.

de la ville suédoise de Malmö qui possèdent un enregistreur sont appelés à installer leur appareil devant leur maison ou leur fenêtre, et d'enregistrer, à la même heure, pendant quinze minutes, un environnement sonore, sans intervention. Un jour fixé, les enfants sont réunis à la Konsthall de Malmö et reconstituent la géographie de la ville en se plaçant avec leur appareil aux endroits de la salle correspondant à leurs lieux d'habitation. Tous les appareils sont mis en route simultanément, bien que le contrôle de volume soit réglé sur le silence. Chaque enfant fait défiler son enregistrement, alors que les autres le feront dans le silence. La promenade auditive résultante peut être modulée, en additionnant les enregistrements les une aux autres, afin de reproduire une maquette topophonique de la ville. Pierre MARIÉTAN est préoccupé par le son dans la ville, sa mise en valeur et son appropriation. Il a proposé de nombreuses balades sonores, comme *Chemin faisant* qui articule un parcours sonore dans le parc des Buttes Chaumont à Paris, qui joue avec les éléments naturels et urbains, composition aléatoire et poétique.

L'immensité des paysages traversés par les artistes est nourrie par leur intimité. Ils offrent une valeur ajoutée à l'espace illimité du monde, une petite coquille de rêves laissés là. Nous pouvons mieux comprendre la poétique de l'espace, avec l'ouvrage du même titre de Gaston BACHELARD.

« L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés, mais par une sorte d'inclinaison native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en

dehors du monde prochain, devant un : onde qui porte le signe d'un infini. »[315]

L'espace vaste, la plaine, l'horizon du désert, les labyrinthes dans la ville, sont des espaces concrets qui se mesurent à niveau de l'imagination du marcheur.

[315] BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris : P.U.F., 1957, p. 168.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE EN MARCHE

PENSÉE POUR PAYSAGES

FOULÉS PAR L'ARTISTE

2 ème PARTIE - L'ŒUVRE EN MARCHE : PENSÉE POUR PAYSAGES FOULÉS PAR L'ARTISTE

Chemin faisant, nous apprenons dans l'aventure étymologique que *marcher* signifie autant « fouler au pied » que « poser le pied » de même que « procéder d'une certaine manière en vue d'un résultat ». Ses racines latines sont partagées entre *procedere* et *movere*. D'une part, il s'agit d'aller en avant, de se mettre en mouvement; de l'autre, cela consiste à « mettre en œuvre », « déplacer, faire avancer ». En marchant, nous franchissons des seuils. On se rapproche ainsi de la démarche, soit cette manière de marcher, de fouler au pied aussi bien que cette manière d'agir qui désigne tout autant la démarche de la pensée et du raisonnement que le chemin et le cheminement. L'œuvre de la marche est en marche, à l'ère secondaire (loin d'être reléguée au second plan) d'une réflexion de l'artiste qui marque le paysage par ses pas, une époque qui témoigne du rôle essentiel de la marche au sein de nos préoccupations contemporaines.

Cette partie intitulée *Dispositifs Mobiles* fait la part belle à la lenteur de l'*ambulation*. La ville sonore se visite avec lenteur à travers une balade en aveugle collective proposée par ICI-MÊME [Chapitre 4]. Une *géophonie* [Chapitre 5] ainsi qu'une *géopédie* [Chapitre 6] de l'espace sont appuyées par des pratiques d'artistes tels que le collectif MU, Hamish FULTON, Richard LONG, STALKER ou Francis ALŸS.

CHAPITRE 4 – DISPOSITIFS MOBILES

Les dispositifs mobiles sont caractéristiques de notre époque. Selon Giorgio AGAMBEN, dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif?*[316], le mot *dispositif* est un terme décisif dans la stratégie de pensée de Michel FOUCAULT. A partir des années soixante-dix, le philosophe tente de définir le dispositif « comme un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui – même, c'est le réseau qu'on établit, entre ces éléments [...] par dispositif, j'entends une sorte -disons- de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. »[317]

Cette définition du dispositif peut correspondre au phénomène actuel de mise en scène des corps mobiles dans un paysage, réponse sensible pensée par les artistes à l'aliénation d'une culture de la vitesse et de la désintégration de l'espace, du temps et du corps.

316 AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2007, Collection Petite Bibliothèque, Rivages poche, p. 8.

317 FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, volume III*. [1976-1979] Paris : Gallimard, 1994, Collection des Sciences humaines, p. 299.

Expériences du ralentissement

Quelques préceptes à un bon usage de la lenteur sont énoncés par Pierre SANSOT dans son ouvrage du même titre:

« Flâner *: prendre son temps, se laisser guider par nos pas, par un paysage.*

Écouter *: se mettre à disposition d'une autre parole à laquelle nous accordons crédit.*

L'ennui *: non point l'amour de rien mais l'acceptation et le goût de ce qui se répète jusqu'à l'insignifiance.*

Rêver : *installer en nous une conscience crépusculaire mais alerte, sensible.*

Attendre *: afin d'ouvrir l'horizon le plus vaste, le plus dégagé possible.*

La Province intérieure *: la part fanée de notre être, une figuration de l'anachronique.*

Écrire *: pour qu'advienne peu à peu en nous notre vérité.*

Le vin *: école de sagesse.*

Moderato cantabile : *mesure plus que la modération. »*[318]

Pour parer aux empressements de nos sociétés, le marcheur peut s'abandonner à un ennui de qualité, une attention nonchalante au contexte dans lequel il flâne sans but. Perdre son temps serait il un moyen de construire une œuvre ? En 1978, Philippe CAZAL hurle dans un mégaphone deux fois par minute pendant quarante cinq minutes dans la campagne d'Auzole, France : « Je perds mon temps ! » **(figure 32)**. Cette action pour le Musée du Point de Vue est apparue comme un mirage dans la nature. CAZAL martèle ce *leitmotiv* pendant un temps donné pour enfin disparaître à l'horizon, point hors-champs du tableau.

[318] SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Paris : Éditions Payot & Rivages, Collection Petite Bibliothèque, 1988, p. 12.

« La mort, c'est la toile de fond commune.
Chacun la repeint inlassablement pour figurer dans le décor. »[319]

Au cœur du tissu urbain actuel, la gestion de l'espace public consiste avant tout en une gestion rationnelle et fluide de la circulation rapide et des flux. L'interruption du trafic piéton comme automobile sont synonymes de paralysie, de désordre et de perte de temps.

La ville d'Orvieto en Italie a adopté le mot du ralentissement, aménagé par la dynamique des *Cittaslow*, ou *Slowcities*. Ces quelques municipalités européennes tentent de ralentir le rythme de vie tout en gardant la qualité, par la mise en place de stratégies de relocalisation et de retemporisation du cadre de vie. Elles prônent la multiplication des zones piétonnes, des espaces verts, des technologies vertes… Cet éloge de la lenteur appliquée aux cités témoigne d'une volonté de maturation de la réflexion sur un avenir de la démocratie avec celui de l'écologie.

Est-il possible de transformer ce monde, d'influer sur l'espace public par une posture d'observateur, par une qualité de présence, par le silence ? Cette attitude est possible si le marcheur prend le temps de ralentir, de définir son temps.

Le titre de mon article *La ville sonore comme expérience du ralentissement* pour un ouvrage collectif a été inspiré par une *Balade en aveugle* proposée par le collectif ICI MÊME [GRENOBLE] **(figure 33)**. J'ai rédigé un texte pour une publication collective à propos de la marche, regroupant

[319] CAZAL, Philippe. Entretien par Julia DROUHIN, mai 2011, Bagnolet, France.

des textes d'artistes et chercheurs. Initié par Mélanie PERRIER[320], fondatrice du Laboratoire du geste, ce travail a impliqué des chercheurs, doctorants issus des Université Paris 1 et Paris 8, autour des pratiques contemporaines et démarches artistiques de la déambulation et plus particulièrement, celles engageant un public.

Balade sonore en aveugle

Une première phase pratique d'expérience a eu lieu en avril 2009, à la galerie Michel Journiac à Paris 1. Plusieurs workshops ont été initiés par des artistes invités, et une dizaine de marches publiques ont été programmées. Ce premier temps, extrêmement riche à ouvert les chantiers de travail, à partir d'un contrat simple de départ: tout les chercheurs engagés participeraient de manière effective à l'ensemble des dispositifs artistiques, expérience à partir de laquelle ils pourront construire leur réflexion. Partir de son expérience fut le projet qui a réuni quinze chercheurs, pour élaborer cette publication. Grâce à cette posture, des doctorants, chercheurs esthéticiens, plasticiens, paysagistes, philosophes ont pu ainsi se réunir sur un projet commun et mutualiser leur point de vue. Nous allons tout d'abord évoquer le travail de ce collectif.

[320] melanieperrier.free.fr

ICI MÊME [Grenoble][321] est un collectif polymorphe pas pressé fondé en 1992 regroupant trois à trente personnes selon les projets ; au croisement de différentes pratiques (danse, jeu d'acteur, performances, images sur pellicule ou vidéo, son et médias mixés, sociologie de terrain, écriture, architecture…) avec la ville comme lieu et objet d'expérimentation.

ICI MÊME [Grenoble] cherche et expérimente différentes formes d'interventions urbaines dans l'espace public (lieu de manifestation du pouvoir politique et de sa mise en oeuvre économique) et à la rencontre de ses usagers et y interroge les pratiques sociales qui s'y dévoilent. Au gré des rencontres et des collaborations, le collectif intègre à ses recherches formelles des préoccupations sur les modes de diffusion du spectacle vivant, la place de l'acte artistique et la notion de culture, dans une société en plein bouleversement. Les projets d'ICI MÊME [Grenoble] ont tout d'abord pris la forme d'interventions chorégraphiées autour des thèmes de la solitude, de l'intimité, des rythmes et flux urbains, des plis et espaces creux, des saisons, de l'actualité, pour une vision horizontale de la ville.

A partir de 1995, l'installation du collectif au Brise-Glace (friche culturelle à Grenoble) inaugure une nouvelle phase dans l'évolution du travail artistique, plus centrée sur le territoire et le rapport au quartier au travers de résidences. Les artistes initient alors des concepts tels les « coins-salons », « agences de conversation » ou encore des installations décalées d'observation du paysage urbain. Partant à la

[321] www.icimeme.org

rencontre d'un morceau de ville et de ses habitants, ils investissent les espaces du quotidien, jouent avec les mots, les sons et les regards, et interrogent nos représentations et nos pratiques de cet espace du vivre ensemble. La ville – et ses interstices qui jouxtent espaces publics et intimes – n'est pas seulement constituée de zones, de quartiers et de voies de circulation ; mais aussi de plusieurs vitesses qui font percevoir différemment les sons, les odeurs, les lumières. En 2002, pendant quatre semaines, ils ont marché dans Grenoble, hébergés par les habitants. Ils voulaient comprendre dans quelle mesure le voyage est possible dans sa propre ville.

Leurs accessoires sont souvent des objets trouvés et leur scénographie se construit en marchant. Se déplacer est l'occasion de se confronter à des environnements et des réalités sociales particuliers. Inviter, s'inviter, détourner, utiliser, se fondre, se glisser, s'approprier, habiter, converser…

La conversation, au cours de ces trois dernières années, est devenue un matériau incontournable, une forme plastique à part entière comme les sons, les images, les objets ou les gestes. Tantôt commerce, lieu de troc ou « appartement témoin », fausse ou véritable galerie d'art… Autant de situations-prétextes permettant d'implanter leur « campement-laboratoire » dans différents environnements : il devient une source de propositions à tiroirs, toutes issues de ce contexte et de cette construction *in situ*.

« Dispositif mobile (dans l'espace public) ou sédentaire (dans un campement-laboratoire) de fabrication et d'activation de parole, dans les langues disponibles sur place. L'agence de conversation dispose de différents outils pour poser des questions de fond ou

faire émerger une parole intime : affichages, jeux de questions, etc. et propose des débats définis à l'avance ou des conversations improvisées. »

Ces agences sont installées sur des marchés, des places publiques, des arrêts de tram… Les conversations sont ensuite retranscrites sous forme d'annonces placardées dans la ville :

« PERDU : toute notion de territoire, forte récompense »

Ou encore :

« Militant sans parti cherche à s'intégrer »

Leurs « concerts de sons de ville » s'expérimentent par des marches aveugles guidées sur un territoire. Les participants doivent fermer les yeux, on ne leur met pas de bandeau, ce qui permet de ressentir davantage les différentes lumières, comme si les paupières n'étaient qu'un filtre. Les lieux sont choisis en fonction des «évènements sonores ». Des prises de son sont effectuées en amont des marches afin de ponctuer le parcours de diffusions sonores. On assiste alors souvent à un déplacement de la proposition vers la fiction.

Ce projet est un travail sur l'écoute, la perception, c'est pourquoi le collectif a opté pour un dispositif hypermobile, léger, nomade, réactif à tout, et indépendant de la langue du pays : casques de chantiers anti-bruits, micro-diffusions de sons préenregistrées, projections de lumières. « L'addition et la soustraction des sons et des sensations agissent sur les spectateurs privés de vue comme des révélateurs et extenseurs sensoriels; qui permettent de recomposer peu à peu un paysage sensible et subjectif. »

Selon Corinne PONTIER, directrice artistique du collectif, « la marche, le déplacement, sont au cœur de nos propositions. Le corps a une grande importance, il s'agit de partager un moment d'expérience physique. Les *Concerts de sons de ville* sont centrés sur un état de disponibilité à l'écoute des lieux.»

L'attention portée à l'environnement acoustique permet de se réapproprier un espace d'écoute à trois cents soixante degrés, le corps au cœur des résonances urbaines. L'expérience de ralentissement qui va suivre favorise une écoute accrue du dehors, pour stimuler celle du dedans.

La ville, pas à pas

Le protocole de cette déambulation en aveugle, sensitive et participative en duo, est simple: être guide ou guidé pour parcourir la ville dans sa dimension sonore. Le marcheur n’est pas équipé de prothèses auditives. Il est libre de fermer ses yeux, de se concentrer et de composer sa partition avec son environnement immédiat et non modifié. La circulation est envisagée comme une cartographie sonore personnalisée et improvisée d’un territoire, de son architecture et ceux qui l’habitent. Elle propose ainsi une pièce sonore de situations choisies par le guide. Les sons

générés par la ville se répondent, musique concrète[322] éphémère à apprécier au fil des pas.

Loin des itinéraires conseillés, cette balade proposée par le collectif ICI-MÊME sort des sentiers battus de la promenade conventionnelle. Si l'arpenteur urbain cherche les parcours plus rapides, les avenues plus fréquentées, chargées d'Histoire, le participant à cette flânerie trouvera tout autre chose. Le déchiffrement de la ville commence dans un tumulte de bruits, qui se transfigure lentement en une partition d'objets sonores poétiques. Qu'attendons-nous de la ville? Ce qui nous arrive résulte d'un effort physique, et pas seulement d'une information théorique, d'un panneau. En évitant les chemins tracés, nous découvrons à travers cette dérive psychogéographique[323] ce qui nourrit la richesse communicative du son : son émotion[324].

« Apprivoisant le vide, je pars dans l'obscurité, pour cartographier une trajectoire, ancrer des repères. Un guide effleure ma main, m'encourage. Les bruits résonnent contre ma peau et celle de la ville. Fraîchement aveugle, j'avance timidement dans une circulation incertaine. Je cherche mon équilibre, ajustant mon centre de gravité. Je me déplace au rythme lent et hésitant d'un

---

322 La musique concrète désigne la manipulation de sons préexistants enregistrés par un microphone sur bande magnétique. Support mémoire, la bande magnétique devient un moyen de création. La musique concrète émerge en 1948, lorsque l'ingénieur du son Pierre Schaeffer (1910-1995) fonde le Studio d'essai de la Radio-Télévision française (R.T.F) et découvre par accident le sillon fermé. Écoutant un disque souple rayé, il oublie la cause d'une seconde de son répétée indéfiniment, prenant conscience du changement de la perception et de la capacité de l'oreille à décontextualiser un son. En 1951, le Centre d'Études Radiophoniques CER devient GRMC (Groupe de Recherche de Musique Concrète) pour étudier la perception des "Objets sonores", puis en 1958, le GRMC devient le GRM (Groupe de Recherches Musicales). L'actuel directeur artistique, Christian Zanési, propose chaque année un festival gratuit de musiques électroacoustiques, *Présences Électroniques*, afin de prolonger l'expérience originelle dans les créations actuelles.

323 Notion développée par Ralph RUMNEY, situationniste britannique établissant dès le printemps 1957 un *Guide psychogéographique de Venise,* à partir de romans-photos*,* labyrinthe détourné des cartes officielles du territoire. L'appellation originelle *The Leaning Tower of Venice* vient d'une image sur le plan d'une tour penchée, comme la tour de Pise. L'idée était de déspectulariser Venise en proposant des parcours inédits. La même année, il fonda et fut l'unique membre du *Comité psychogéographique de Londres*. « La psychogéographie se préoccupe du rapport entre les quartiers et et les états d'âme qu'ils provoquent. »Cette définition est extraite d'un entretien de Gérard Bérréby avec Ralph Rumney dans une réédition de 1999 de la revue situationniste *Le Consul* aux Editions Allia.(p.54)

324 Terme dont les racines viennent du latin *motio :* action de mouvoir, mouvement.

vieillard, et m'assure de la sûreté du sol. Terrain de jeu d'écoute, la ville propose à mes oreilles engourdies une rumeur[325] d'abord confuse, inquiétante, insensée, puis limpide, poétique, mélodieuse. »[326]

Le bruit renvoie à une sensation désagréable. L'arpenteur urbain est continuellement agressé par des manifestations incontrôlables, imposées, qui l'empêchent de jouir paisiblement de son espace. Le bruit est une « interférence pénible entre le monde et soi, distorsion de la communication par laquelle des significations sont perdues et remplacées par une information parasite. Le sentiment du bruit apparaît lorsque son environnement perd sa dimension de sens. »[327] Nous pouvons alors l'inventer. L'ouïe, libérée de la vue, enveloppe dans une bulle. Écoutons le corps se mouvant dans l'espace. Les sons de la marche (respiration, pas...) sont les plus audibles pour établir le dialogue entre soi et l'environnement immédiat, à échelle humaine. Analysant l'immersion sonore, nous prenons conscience de l'espace : sons mécaniques, voix, trafic, crissement de graviers, vent, rythmes, bruits faibles et forts, aigus et grave, lointains et proches… Le flux urbain s'alimente des pas de ses habitants, martelant sans répit le bitume pour faire tourner l'insatiable machine. Tous les passants se rendent quelque part.

« J'aime figer ce moment fragile de croisée, lorsque les perspectives sont multiples. Les chemins se rencontrent, puis chacun se dirige vers son objectif quotidien. Les piétons se distinguent à travers leurs conduites : marche rapide vers le

---

325 Pierre MARIÉTAN a abondamment traité cette notion dans son livre, *La musique du lieu, Musique, Architecture, Paysage, Environnement*, UNESCO, Berne, 1997. Il propose une esthétique de la musique du lieu à travers son expérience créatrice : un espace sonore extériorisé dans la permanence de l'urbain pour des paysages de ciels et d'architecture ; là où les rumeurs jouent des bruits de la vie en ville.

326 DROUHIN, Julia. « La ville comme expérience du ralentissement ». Paris : Editions BlackJack, ouvrage collectif dirigé par Mélanie Perrier. À paraître.

327 LE BRETON, David. *Du silence*. Paris : Métailié, 1997, Collection Traversées.

bureau, mouvements imprévisibles des enfants, pas ralentis de la vieille dame... Ce rythme de vie déconcertant, virevoltant, frénétique, remplace celui de la promenade, autre manière d'explorer et d'aimer une ville. Les passants nous effleurent. Je ne peux pas les voir mais je sens leur passage en coup de vent, léger impact de l'air déplacé par leur présence. Sans accélérer la cadence, nous pénétrons ce flux dense, partition où chaque élément emporte sa musique. Nous tentons de localiser un espace vide afin de créer du jeu.

La bousculade fait partie du jeu, allant d'un caniveau à une bouche d'égout, de cette marque à ce quadrillage, fissures, arbres, coins, enfoncements, proéminences, surfaces vitrées, façades réfléchissantes, couleurs inhabituelles : tout ce que nous négligeons au quotidien nous guide soudain. La vision des Hommes s'est machinalement arrêtée sur les devantures. Nous ne regardons plus les façades, le sol, les toits, notre regard s'élève rarement au dessus du rez-de-chaussée. Je marche sur le trottoir qui borde la route. Estrade devenue cour de récréation, le trottoir est tracé tel une interligne minime du quadrillage urbain. Circuler à pieds n'est pas une priorité. On va et vient. Posé à même la terre, le trottoir se dérobe sous mes pas, comme un tapis roulant. Cette berge sur laquelle je me hisse est très réduite, peu aménagée pour profiter de la marche. Seules quelques cloques de chaleur tentent de faire éclater le sol lisse, revêtement goudronné capable de se ramollir. Quelques brins d'herbes amortissent l'impact du pied sur le sol. Le dallage d'un parc m'accueille avec dureté. Mieux ancrée dans le sol, je peux me concentrer sur l'écoute. Nous traversons le parc, éclatant de rire d'enfants, puis rentrons dans une école de musique. » [328]

L'ouïe est un sens qui recueille de manière stéréophonique les sons de l'extérieur, réunis spontanément dans le nerf auditif, comme un cornet accueillant toute information sonore, continuellement. Ce sens trop sollicité demande un exercice d'apprentissage pour l'utiliser avec plaisir. La vue se définit au contraire comme une vision générale de ce qui se présente à nos yeux pour aller vers un seul point visé. Nous pouvons nous couper du monde en fermant les yeux, alors que nous filtrons à peine les impacts sonores que nous percevons. Nos mémoires renferment trop de sons, trop forts, sans signification. Nous ne pouvons

[328] DROUHIN, Julia. « La ville comme expérience du ralentissement ». *op. cit.*

les ignorer, mais nous pouvons réactiver notre sens de l'écoute.

« Arrêt devant une soufflerie. Le temps est suspendu. J'acquière mon droit à l'immobilité, oubliant le temps qu'il ne faut pas perdre, l'horreur du détour, la vitesse de l'action. La cité s'impose comme une articulation de rythmes, un faisceau d'actions, une fête frénétique où aucun rouage n'est au repos. Pétrifier le geste un instant calme l'agitation de la ville, créant ainsi une zone de repos favorisant les courants d'air. Le mouvement urbain incessant se transforme parfois en échappées gracieuses : bruissement de feuilles, course d'enfants, ondoiement de la lumière du soleil sur les paupières fermées, souffle diphonique de bouche d'aération. J'avance dans un sillage invisible, laissant une trace, devenant l'auteur d'un signe. La conduite choisie permet de revenir en arrière et recommencer, pour entrer dans le songe de la rumeur. Les sons qui me parviennent semblent venir de loin, bien plus loin que l'horizon visuel. Guidés par les pulsations de la cité, nous cherchons notre monde dans cette déambulation, ouverte au spectacle de la rue. Je véhicule mon corps, déplace mon champ d'écoute, sans me laisser bousculer par le temps qui passe. Marcher plus lentement enrichit l'écoute. Sans brusquer la durée du pas, nous pouvons sentir nos pieds, réguler la respiration, affiner l'écoute. Cette expérience sensorielle totale ne néglige aucun sens. Pierre SANSOT disait que « la lenteur n'est pas la marque d'un esprit dépourvu d'agilité ou d'un tempérament flegmatique. Elle peut signifier que chacune de nos actions importe, que nous ne devons pas l'entreprendre à la hâte avec le souci de nous en débarrasser. »[329]»[330]

La lenteur entraîne un vague à l'âme, goûtant la flânerie et l'hésitation. Le déploiement d'objets sonores, insignifiants à la première écoute, devient poétique dans le fleuve d'information. Nous pouvons évoquer deux conceptions du temps, pour comprendre l'espace temporel de la balade en aveugle. *Chronos*[331] représente un temps linéaire avec un début et une fin qui s'écoule, dévorant l'espace devant lui (temps des sabliers et des clepsydres - horloge à eau). Une vision du passé reste avec le sable au

[329] Notes de l'auteur : SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Paris : Éditions Rivages poche. N° 313, 2000, p. 97.

[330] DROUHIN, Julia. « La ville comme expérience du ralentissement ». *op. cit.*

[331] VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris : Maspero, 1965, t. II, p. 59.

fond : notre perception du temps s'est écoulée. *Kairos*[332], souvent imagé par un jeune homme avec une touffe de cheveux, désigne l'occasion opportune, hors de la durée. Il s'agissait de le « saisir par les cheveux » lorsqu'il passait...toujours vite. Le mot *kairos* signifie donc l'aptitude à saisir l'occasion opportune (en latin *opportunitas* : opportunité). Ondulatoire, il est le temps de la lumière : quand elle rencontre un obstacle, l'ombre existe (cadrans solaires).

Ce temps est celui de notre déambulation: attentif à notre environnement, nous sommes prêts à saisir l'opportunité pour renverser la situation. Cet instant fugitif mais essentiel, soumis au hasard mais lié à l'absolu, peut arriver.

« La fin de la promenade ne se pose pas encore. Suivant des lignes courbes, droites ou brisées, nous perdons le fil avant de rencontrer, comme par surprise, l'objet sonore révélateur. Il peut être émis d'une école de musique, d'une fontaine, d'une réduction soudaine de l'espace. Marcheuse novice de l'obscurité, je suis prise d'un vertige. Un ravin, une falaise à ma gauche me pétrifie. Il fait sombre, le sol est accidenté, je ne sais plus marcher. Le phénomène acoustique de résonance est très déstabilisant. J'ouvre les yeux et rompt ainsi le jeu pour découvrir un mur à cinquante centimètres : une façade d'immeuble se dresse jusqu'aux cieux. La sensation d'absence venait finalement d'une présence trop proche. Les sons vibrent dans leur écrin architectural. Rassurée, je ferme les yeux et fait confiance à l'autre, qui me guide par des pressions de sa main sur la mienne. Nous baignons dans un espace sonore qui ne prend pas forme, magnétiquement attirés par des objets sonores inédits. Chaque lieu déclenche ainsi un feuillage de sentiments, contenant en puissance des révélations multiples. Chacun de mes pas me porte vers l'imprévisible. Une pure présence psychique devient palpable. J'entends alors ce que je veux, dans la mesure où mon écoute sélectionne des séquences qui me frappent. Je pénètre dans une sphère sonore, immatérielle,

[332] AUBENQUE, Pierre. *La prudence chez Aristote*. Paris : PUF, 1963, pp. 96-97.

monde imaginaire et « voix de l'éther »[333]. Sortant de ce dédale de sons, nous avançons jusqu'à l'ombre. Une odeur désagréable m'arrête. « Vous pouvez ouvrir les yeux ». Nous sommes face à la devanture d'un fleuriste. »[334]

La pièce sonore s'est créée tout au long de la promenade. Le guide a dirigé la partition selon ses humeurs, ce qu'il a vu et entendu, tel un chef d'orchestre de l'éphémère. Mais le guidé participe aussi de ce moment sonore unique, en filtrant et choisissant ce qu'il entend. Cet exercice nous a permis d'isoler les sons des autres, d'en apprécier leurs tessitures. Les sons deviennent alors des entités individuelles, des corps sonores actifs. Chacun participe à la composition de la ville, tels les instruments d'un orchestre. Les impulsions sonores construisent une structure poétique, à portée d'oreille.

Le son peut induire, simplement, une pause, jusqu'au moment remarquable. Nous pouvons enfin réaliser que nous attendons peu ; nous apprécions rarement ce qui nous arrive, dans l'empressement de nos vies ordinaires. Unique atmosphère, un extraordinaire moment vaut la peine de s'y attarder. Les sons dans notre société sont acceptés sous deux formes principales: la musique et les paroles de la voix. Ils nous donnent des informations ou du plaisir immédiat. Distinguer la mélodie d'un oiseau ou d'une sirène d'alarme devient moins évident. Le murmure de la ville demande à

---

333 Expression tirée du livre de TOOP, David. *Ocean Of Sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*. Paris : Éditions Kargo/L'Éclat, 2000. Cet essai auto-biographique sur l'écoute de la musique s'inspire de son itinéraire musical personnel afin de mettre en corrélation les différents styles musicaux de cette fin de siècle. Son existence dans le monde sonore conduit David TOOP à explorer son amas de souvenirs, d'impressions, d'évocations et à refuser la notion trop restrictive de "catégorie musicale".

334 DROUHIN, Julia. « La ville comme expérience du ralentissement ». *op. cit.*

être décrypté. Il nous faut tendre[335] l'oreille, attendre que l'espace fasse résonner en nous le sens du lieu.

[335] *Entendre* vient de « tendre » du grec *teinein* qui vient de « ton » emprunté au latin *tonus* : « tension d'une corde ; son d'un instrument ».

Les corps résonnants

Les démarches des promenades sonores permettent d'immerger dans un univers où des fragments sonores et des fragments de paysage urbain entrent parfois dans d'étranges résonances. La marche dématérialise l'œuvre en combinant la multiplicité de points de vue au mouvement et à l'action directe dans le paysage.

Une telle écoute du monde m'a immédiatement fait penser au travail de l'artiste espagnol Francisco LOPEZ[336], qui a proposé une véritable expérience en aveugle pour le festival *Champ Libre*[337] à Montréal en 2006, *Cité Invisible* **(figure 34)**. Le public, voyant, était invité à participer à une expérience sensorielle sur la ville avec des personnes aveugles, *in situ*. La vibroacoustique des corps actionne les sensations haptiques (du grec *aptomai* – je touche) et kinesthésiques suscitées par sa perception dans l'environnement et les vibrations à prédominance de basses fréquences. Chaque participant, les oreilles aux aguets, traversait des quartiers de la ville, les yeux bandés, guidé par une personne non-voyante. L'audition devient sa propre vision. L'accessoire « bandeau » noir ne permet pas une modulation de la lumière à travers les paupières, contrairement aux marches d'ICI-MÊME. Or, les aveugles témoignent de cette sensation colorée des formes et des espaces. Je trouve alors dommage d'imposer cette barre noire au regard, bien que la volonté de l'artiste fût

[336] *www.franciscolopez.net*

[337] Manifestation internationale vidéo et art électronique.

d’encourager le participant dans une écoute pure, afin de l’engager à oublier sa vision, pour saisir une modification de la perception de l’espace-temps urbain. Ces guides aveugles mènent aussi chacun à toucher l’espace comme lui le fait avec sa canne ou ses mains, autant qu’écouter l’environnement pour y naviguer.

Le groupe partait d'une chambre noire, pour déambuler dans l'espace urbain semé d'embuches, au ralenti. Le parcours se terminait dans une installation sonore intimiste et spécialement conçue par l’artiste dans une salle de la Grande Bibliothèque, *Blind City.* Cette experience des corps vibrants questionne ce que « voit » les aveugles et ce que ressentent les voyants, à travers le phénomène imperceptible de vibroacoustique.

Cette œuvre performative mettait en relation l’architecture et l’espace public par l'exploitation d'une privation sensorielle. Partant d'une autre privation des sens, le travail de l'artiste sonore française Valérie VIVANCOS[338] me semble questionner la mobilité d'une autre manière, mais plus radicale.

[338] Valérie VIVANCOS est artiste sonore et éditrice du magazine Vibrö. Sa pratique, située à la croisée de la performance et de l’expérimentation sonore conceptuelle, est illustrée par l’événement participatif urbain*, Sleep In Opera* (l’Opéra du Sommeil) qu’elle organise en 2002 dans un bunker du centre de Copenhague. *www.vibrofiles.com*

En direction du silence

Le son des villes échappe aux structures et présupposés traditionnels rattachés à la composition musicale et sa réception. La possibilité des paysages sonores se déploie dans une esthétique naturelle ou industrielle. Le silence, comme tout autre son, cherche sa place dans l'ensemble. Ce qui précède le silence, ou ce qui le suit, est mis en exergue par l'absence de sons. En 2001, Valérie VIVANCOS a élaboré une marche collective sur une colline de Rio de Janeiro basée sur la privation sensorielle totale : *Em Direçao do silencio*[339] **(figure 35)**. Elle fit une étude approfondie du silence, notamment avec des sourds.

Valérie VIVANCOS travaille avec le public, qui représente cinquante pour cent de son travail. Elle délègue une part importante de la création au hasard, aux rencontres, inspirée par le hasard objectif surréaliste, ou la dérive des situationnistes[340]. La ville, devenue co-auteure de la pièce, et l'inconscient, se rencontrent dans une bulle créative. Envisagé autrement qu'un exercice routinier, la marche rend disponible à la compréhension du monde perçu à hauteur d'Homme. Moment de prédilection de la pensée, la marche rappelle le cheminement tranquille de SOCRATE et de ses disciples dont les échanges nécessitaient la déambulation et la rencontre hasardeuse avec d'autres interlocuteurs de passage. Parmi ses nombreuses

[339] Traduit en français (*En direction du silence),* anglais (*Towards Silence)* et portugais.

[340] Entretien de Valérie VIVANCOS par Julia DROUHIN, 10 août 2006, Paris. Annexe.

Captations péripatétiques[341], elle développe sa pratique sonore. Elle préfére le mot « agencement » à celui de « composition », terme plastique, voire architectural de disposition de l'espace.

Inspirée d'un apprentissage de l'absence de communication sonore avec des sourds, Valérie VIVANCOS propose sa pièce *Em Direçao do silencio* comme une exploration d'une notion qui l'obsédait à ce moment là : le silence. Elle fit « table rase », pour s'immerger dans un monde sans bruits. L'exploration de l'espace sonore par son absence l'a menée à passer trois semaines dans un centre pour sourds, où elle agença un parcours de privation sensorielle. Cette enquête sur le silence lui permis d'en examiner le maximum de possibilités.

Cette commande pour le Brésil l'amena à pousser ses recherches pendant six mois, notamment à l'université de Keele (Angleterre) avec le professeur DALGARNO, avec qui elle étudiait la vibro-acoustique[342]. Cette science analyse le corps utilisé comme résonance vibratoire, dû à la conduction mécanique des ondes dans la matière. Ces techniques permettent aux personnes sourdes de ressentir le son, repris aujourd'hui par les *Sonic Beds* de Kaffe MATTHEWS[343] pour tout visiteur. Le Docteur DOLGARNO imagine des dispositifs composés d'enceintes qui filtrent des fréquences

---

341 *Captation* : prises de son, *péripatétique* : en marchant dans des villes. Cette action délie la pensée à la manière des philosophes post-socratiques qui se nommaient "péripatétiques". Ce terme vient du terme grec *peripatein* "se promener", en référence à l'habitude qu'avait Aristote d'enseigner en se promenant avec ses disciples.

342 DALGARNO, Gordon. *A vibroacoustic couch to improve perception of music by deaf peopleand for general therapeutic use*. 6th international conference on Music Perception and Cognition. 5 Août 2000, Université de Keele, Angleterre.

343 Artiste sonore et performeuse incontournable, Kaffe MATTHEWS propose une installation sonore pour les corps : *Sonic Bed*, conçu à Londres en 2006. Les visiteurs sont invités à s'allonger sur un grand lit de bois et se laisser bercer au gré des vibrations et des pulsations sonores. *www.musicforbodies.net*

dans un fauteuil, couplé avec un ordinateur. Cela permet de moduler les variations de couleurs, dans le but de voir les sons, les fluctuations de la musique. Ces expériences de synesthésie l'ont conduit à lire des autobiographies de personnes sourdes, et les écrits de John CAGE[344]. Elle participa même à des ateliers de méditation zen pour tenter d'accéder au silence de l'esprit. Le silence, même pour une personne sourde, n'existe pas totalement puisque son corps vibre. Une communication visuelle ou tactile s'établit malgré le récepteur « oreille » défaillant. L'être vivant peut aller vers le silence, sans jamais y parvenir. Elle apprit les rudiments du langage des signes, pour capter dans cette communication un échange poétique des signes, une sorte d'hypra-communication. Les ateliers proposés par la suite dans le centre d'art à Rio, en collaboration avec le centre INES des sourds, devenait un partage de ces découvertes.

La première étape d'*Em Direçao do silencio* se déroule dans une galerie, où les visiteurs sont invités à attendre des guides vêtus d'un uniforme hospitalier et de cache-oreilles en tissu rouge. Après quelques minutes, les participants sont placés dans une salle d'attente. Toute cette mise en scène se passe dans le silence, aucune parole n'est échangée, personne n'est sourd. Puis les guides déplace le groupe dans une autre salle, un par un. Dans cette deuxième salle, les participants s'assoient face à face. Les guides les incitent alors à se regarder dans les yeux, sans un bruit.

[344] Vers la fin des années 1940, John CAGE s'attendit à « entendre » le silence dans la chambre insonorisée, dite anechoïque, de l'université Harvard, mais y trouva quand même du bruit…« j'entendis deux bruits, un aigu et un grave. Quand j'en ai discuté avec l'ingénieur en charge, il m'informa que le son aigu était celui de l'activité de mon système nerveux et que le grave était le sang qui circulait dans mon corps. » Il réalisa l'impossibilité de trouver le silence, ce qui le mena à composer son morceau le plus populaire : *4'33"*.

L'idée de confiance est mise en jeu. Si les participants baissent les yeux, ils sont sommés de se regarder à nouveau. Puis les guides leur enfilent une cagoule sur la tête. Cette action assez angoissante reproduit l'ambiance d'un rapt, d'un enlèvement potentiel, évènement quotidien au Brésil. Danger du silence, silence visuel, silence de la communication. Ce problème politico-social est symbolisé par le tissu sur les yeux, qui isole de tout repère, tout en évoquant la privation sonore des sourds, qui perçoivent le son par le corps. Puis le groupe est guidé sur la colline Santa Teresa, cagoulé et coupé du son par un casque antibruit. Les marcheurs sont enfin débarrassés de leurs accessoires, au sommet de la colline. Tout devient alors plus intense. De retour à la galerie, interdiction de parler. Chacun peut écrire son ressenti sur une grande toile. Cette trace a été donnée comme objet documentaire et artistique à la galerie. Les sourds, aveugles ou muets ont une communication réduite, et développent d'autres sens. L’ambulation corporelle en est une, posture synesthésique d’être-au-monde vertical.

Listen

Le philosophe Karl Gottlob SCHELLE définit la promenade comme un art[345]. Un simple mouvement du corps devient engagement de l'esprit. Fabrique de l'espace, la marche devient une balade architecturale, une promenade sonore, une dérive urbaine. Les artistes nous convient à arpenter la ville pour en déceler une théâtralité possible. Expérience sensorielle et symbolique, elle éprouve l'espace et invente des territoires émotionnels. Des projets comme ceux de l'Association *Les promenades urbaines* (balades en groupe de cinq à sept heures dans Paris) ou les *Soundwalk* individuels sont téléchargeables en ligne pour découvrir des quartiers de New York à Paris en passant par Shanghaï, bande-son d'un road-movie piétonnier. Aujourd'hui, le Laboratoire STALKER documente les zones péri-urbaines qu'il arpente dans de grandes marches collectives, pour décrypter et critiquer l'urbanisme en cours, l'artiste Lara ALMARCEGUI, organise des visites de terrain vague ou de maison en démolition, d'autres, tout au long du XXème siècle, des surréalistes à Gabriel OROZCO, font de l'espace urbain l'espace élargi de son atelier.

La balade sonore se nourrit du travail de l'artiste Max NEUHAUS, précurseur de ce type d'ambulations qui permettent de découvrir un espace urbain dans une dimension sensible. Dès 1966, cette figure emblématique de l'art sonore du vingtième siècle méconnue, proposait d'écouter un espace sonore déjà là[346]. A l'origine du terme

---

[345] SCHELLE, Karl Gottlob. *L'art de se promener*. [1802] Traduit de l'Allemand par Pierre DESHUSSES, Paris : Éditons Payot et Rivages, 1996, Collection Rivages Poche, N° 187.

[346] *www.max-neuhaus.info*

d'installation sonore, il inaugure une pratique répandue aujourd'hui, le *soundwalk* ou promenade d'écoute collective, largement explorée par les *audiowalks* du COLLECTIF MU (voir l'entretien présent dans l'appareil documentaire, intitulé *Sauvegarde d'une géophonie urbaine*), Janet CARDIFF ou Christina KUBISCH. A vingt-huit ans, après avoir accompagné aux percussions Pierre BOULEZ, Karlheinz STOCKHAUSEN, John CAGE ou Edgar VARÈSE, et enregistré un album solo chez Columbia Masterworks, Max NEUHAUS décide de ne plus se produire sur scène, abandonne les salles de concert pour se mettre à l'écoute de la ville. Il propose des déambulations dans la ville de New York City, pour une redécouverte des sons. La première concernait un groupe d'amis invités.

« Je leur ai fixé un rendez vous à l'angle de l'avenue D et de la 14ème rue dans Manhattan (devant la porte d'un concert-hall). J'ai tamponné sur la main de chacun le mot ECOUTEZ (LISTEN) et j'ai commencé à descendre la 14ème rue vers l'East River. Là où la rue bifurque, à l'angle d'une centrale électrique [...], on entendit un énorme et spectaculaire grondement. Nous avons continué à descendre le long de quelques pâtés de maisons, traversant l'autoroute et marchant au fil du tumulte fatigant qui s'en dégageait, la retraversant sur un pont piéton... » [347]

Un parcours établi par Max NEUHAUS guidait les promeneurs écoutants[348] auprès des sons les plus étonnants, créant ainsi une cartographie sonore d'un quartier, d'une limite. L'injonction *listen* **(figure 36)**, autoritaire mais nécessaire, lu sur la main du marcheur volontaire, prônait une écoute naturelle et intense des paysages sonores, sans prothèses. Max NEUHAUS parle de

[347] Texte anglais transmis par l'artiste et traduit, Thierry DAVILA, *marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle, Éditions* du Regard, 2002, p. 16.

[348] Terme repris du livre de CHION, Michel. *Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie*. Paris : Éditions Plume, 1993.

deep listening[349], comme mode d'écoute pour naviguer dans les décors urbains et les saisir d'une manière plus conséquente que d'habitude. Il pouvait enfin prendre le temps d'être dans le son, de s'y baigner, mais aussi d'attraper au passage une conversation, de se concentrer sur un détail. Le « morceau de musique » s'achevait parfois sur un set de percussion dans le studio de Max NEUHAUS, où il tentait alors de ressaisir les sons de la rue, d'en prolonger les rythmes. Ces déambulations sonores permettent de prêter l'oreille à des bruits dits « sons *ready-made* »[350], dont on remarque la présence jusque là ignorée. Ces happenings de coin de rue d'une simplicité déconcertante place NEUHAUS en militant de l'écoute active et ont rendu fécondes toutes les démarches d'ambulation. L'arpenteur devient l'archéologue de son environnement, mais aussi contributeur à son développement, en ouvrant des espaces d'enquête lors d'expériences en ville.

Le circuit sonore proposé par l'artiste permet aux usagers d'annoter leur propre ville au cœur d'une performance de la mémoire collective.

[349] NEUHAUS, Max. *Times Square, Time Piece Beacon*. Yale University Press, 2009, p. 30.

[350] Sons offerts dans l'espace de la promenade comme une matière sonore à part entière, voire essentielle.

Dialogue cartographique

Nous témoignons ici de pratiques qui se basent sur un dialogue cartographique, des propositions de communication entre un plan existant et la liberté du public. Ces lectures du territoire à plusieurs niveaux prolongent l'immersion du marcheur dans une dimension poétique, ou tout au moins, surprenante, de son quotidien.

Usant d'une prothèse technologique pour cartographier l'espace urbain, contrairement à Max NEUHAUS, Christina KUBISCH[351] propose des promenades électriques (*Electric Walks*) dont le marcheur devient auteur de son ambulation/partition.

Cette pionnière d'art performance travaille avec le système d'induction magnétique depuis la fin des années soixante-dix. Elle établit un tissu de réponses à l'environnement, un jeu de correspondances ou de contrastes entre le son et le visuel qui désorientent le spectateur, ne voyant pas forcément ce qu'il entend.

[351] *www.christinakubisch.de*

Electric Walks

Depuis 2003, ses *Electric Walks* **(figure 37)** poussent encore plus loin la recherche de l'invisible en amplifiant les interférences électromagnétiques des appareils (« mobilier urbain ») que nous côtoyons chaque jour sans le voir ou le savoir. Des écouteurs spécialement conçus sont mis à disposition des promeneurs qui suivent un itinéraire repéré à l'avance par Christina KUBISCH par les sources de perturbations (antennes antivol, éclairage clignotant, transformateurs électriques). Les champs électromagnétiques que nous rencontrons par le biais de systèmes de communication et de sécurité sont captés au moyen de censeurs et transformés en fréquences audibles.

Aimant jouer avec l'architecture et le son, Christina KUBISCH propose au marcheur un circuit dans la ville à travers ses émissions magnétiques. Ainsi, le participant peut passer quelques minutes à passer et repasser par un portique de sécurité, ou se pencher avec attention sur un distributeur automatique, l'oreille collée au clavier, pour entendre les pulsations électriques de la machine-cité.

Cette attitude dans la rue interroge les passants, croyant assister à un happening. Au-delà de son intérêt sonore et chorégraphique, la promenade électrique de Christina KUBISCH peut être enregistrée. Le chasseur d'ondes peut alors fixer son déplacement physique sur CD, résultat sonore d'expérimentation électronique industrielle. En se déplaçant avec des écouteurs/capteurs d'ondes électromagnétiques, le marcheur casqué devient ainsi un improvisateur sonore impromptu dans l'espace public, chef

d'orchestre d'instruments invisibles, compositeur de son propre environnement.

Géophonie stéréophonique

La cartographie et l'acoulogie du son sont questionnés dans une proposition d'OTTOANNA. En 2006, ce duo d'interventions sonores[352] a proposé une délocalisation sonore : *BRST (Blue/Red Sound Travel)* **(figure 38)**. Quatre ambiances sonores de lieux emblématiques du paysage parisien et de leur quartier ont été captées en prises de son directes : un vernissage dans une galerie d'art huppée du Marais, une promenade dans la rue des Abesses, le métropolitain, un bar/restaurant du dix-huitième arrondissement. Cet itinéraire urbain a été transposé à New Yok City à l'aide de deux ghetto-blasters qui, drapés de rouge et bleu, recréaient une spatialisation stéréo ironique et dysfonctionnelle. Ces lieux choisis étaient les suivants : Time Square, Fish Bar dans East Village, le Subway et la Leroy Neiman Gallery (Columbia University).

Fixant des moments sonores dans des lieux de rencontres citadins (bar, galerie) ou sur les axes de circulation qui les relient (métro, rues), ils enregistrèrent les ambiances parisiennes de la manière suivante : l'un enregistrait le canal gauche et l'autre le canal droit, chacun avait un micro et un enregistreur de chaque côté de la rue. Ils diffusèrent ces sons à New York de la façon suivante : celui qui avait enregistré à gauche dans l'espace parisien recontextualisait le son à gauche dans l'espace new yorkais, et de même pour le son de droite.

La stéréo ainsi recomposée perturbait les passants, le son importé ne faisant qu'un avec le son environnant.

[352] Duo d'artistes : Valérie VIVANCOS et Rodolphe ALEXIS. *www.ottoanna.com*

Symbolisé par les couleurs rouge et bleue dans le langage technique pour désigner la gauche et la droite, chaque *ghetto blaster* diffusant le son était emballé dans un tissu de couleur. Lors du vernissage à la galerie new yorkaise, les visiteurs n'osaient demander ce que signifiaient deux étranges personnes aux sacs rouge et bleu, avec un micro. Préparent-ils une installation? Sont-ils des performeurs? Des SDF? Ce brouhaha de galerie parisienne est-il un discours officiel? Les espaces parisiens entendus ne correspondaient pas aux habitudes des passants étonnés. Les ambiances non référencées provoquaient un arrêt dans le temps, s'immisçaient dans leur quotidien par leur étrangeté incongrue.

Jouant d'une spatialisation conceptuelle, OTTOANNA a proposé une délocalisation de lieux à lieux en fausse stéréo, à partir d'un dispositif scénographique ambulant reliant des échelles temporelles et territoriales. Cette expérience renforce l'idée du *stream* inaudible, dans la continuité des expériences de Max NEUHAUS. L'échelle humaine est confrontée au gigantisme de la mondialisation : les *ghettos blasters* matérialisaient l'extrémité de câbles connectant deux villes. Ils avaient planté leur stéréo sur la ville plutôt que sur un poste. Interrogeant le rapport qu'entretiennent les auditeurs au contexte, cette proposition sonore pose les bases d'une intervention urbaine.

Par exemple, le sonal[353] du métro parisien introduit dans le métro new yorkais perturbait les voyageurs américains, surtout quand le duo de *ghetto blaster* scandait

[353] Un sonal est dans la publicité, l'audiovisuel ou la télévision, un message ou élément de message, diffusé sur les médias, généralement fondé sur un motif sonore court, un thème musical répétitif et destiné à provoquer un réflexe de reconnaissance. En Anglais : *jingle*.

d'une voix métallique « L'ascenseur ne marche pas », telle une alerte à la bombe incompréhensible. Ce calque sonore parisien appliqué à la cartographie new-yorkaise interrompait le flux d'informations sonores quotidiennes, comme un changement de fréquences sur un poste de radios géant, à ciel ouvert. Le dialogue entre la géographie réelle du quartier et celle de l'empreinte sonore permettait d'évoquer des cités invisibles, rêvées, perdues ou utopiques. Les cartographies superposées ont ouvert un double horizon, paysage sonore contemporain concrétisant la rencontre d'identités et d'imaginaires artistiques. Cette approche sensible de l'urbanité incarne les lieux et non-lieux de la métropolisation contemporaine, marquée par la mobilité, par la délocalisation de territoires urbains éphémères, symboles d'une culture en constante mutation. La tentative de localiser le global en enregistrant des lieux communs comme le métro, la rue, la galerie ou le bar s'est conclu par une globalisation du local, révélant les singularités d'un patrimoine culturel, questionnant le phénomène de globalisation esthétique.

Le corps agit dans un espace de déambulation par sa mobilité, sa vitesse de perception lors de trajectoires qu'il opère d'un territoire à l'autre. Certaines formes artistiques d'interventions urbaines offrent une possibilité d'appréhender différemment l'espace : privation sensorielle, flânerie active, cartographie à suivre, prothèses auditives ou visuelles... S'immerger dans un environnement nécessite un ralentissement conséquent de notre rapport au monde, pour maintenir une fragile bulle d'expérimentation, facilement éclatée par la peur d'une sensation inconnue. La volonté de reconsidérer certains codes visuels ou sonores nous libère

d’une pollution quotidienne. Les évènements s'offrent à nous, ce qu’on en fait dépend du sens qu’on leur donne.

Réinventer la ville passe par la détection patiente d'une théâtralité de l'*infraordinaire*. L'immersion peut aider à se déplacer, pour placer son attention sur ce qui se décale. Au delà de l'écoute de signaux informatifs, notre attitude d'entendre est amenée à être éduquée. Ralentir pour saisir. Expérimenter un concept de promenade dans la ville peut modifier d'une manière sensible tout déplacement qui s'en suit.

CHAPITRE 5 – GÉOPHONIE

Pour que l'œuvre en marche des dispositifs mobiles soit active, plusieurs méthodes peuvent déclencher l'exploration d'un paysage en devenir : la *géophonie* ou la *géopédie* pour accéder à une *géomémoire* des espaces parcourus, voire même des utopies mobiles.

Marche utilitaire ou marche d'agrément, nous marchons pour nous soigner, se maintenir en forme ou en vie. La découverte et l'instruction passe également par la marche, qui distrait, détend l'esprit. SCHELLE[354] appelle une promenade, ou marche en boucle, un dessin en ellipse à partir et vers un foyer, la moitié de la promenade consiste à revenir sur ses pas[355].

Enfin, les marches peuvent être différenciées selon l'équipement du marcheur : « marcher léger et démuni pour mieux ressentir le paysage et l'environnement ou marcher doté d'un équipement sophistiqué, chaussures et sacs spéciaux, téléphone portable, Ipod, Iphone. Marcher branché ou débranché »[356]. Qu'écoutent les arpenteurs ? Entendent-ils le bruit qui coule? Peut-on éduquer notre oreille à entendre les moments sonores délicieux, à notre portée? Peut-on rester disponible à la rencontre et à la perception immédiate du paysage? Les rythmes binaires

354 SCHELLE, Karl Gottlob. *L'art de se promener*. [1802] Traduit de l'Allemand par Pierre DESHUSSES, Paris : Éditons Payot et Rivages, 1996, Collection Rivages Poche, N° 187.

355 THOREAU, Henry-David. *De la marche*. [1862]. Traduit de l'Américain par Th. GILLYBOEUF, Mille et une Nuits, Paris : Fayard, 2003.

356 *Dossier : Marcher,* Revue Urbanisme, N° 359, mars-avril 2008, contient les articles cités de Bengt KAYSER (pp. 55-56), Sonia LAVADINHO, Yves WINKIN (pp. 44-49.)

appuient le sens de la marche, amplifie la résonance d'un paysage.

Après avoir avancé la lenteur comme moyen d'installer l'*ambulation* de façon optimale, nous développons l'idée de *géophonie* : une écriture sonore d'un territoire parcouru. Nous étudierons pour cela la figure du *promeneur écoutant* de Michel CHION, présente dans les randonnées audio-visuelles de Janet CARDIFF, ou les bulles d'exploration sonores du COLLECTIF MU.

Promeneur écoutant

Les ondes, messagères invisibles et omniprésentes, rebondissent sur les murs pour échouer dans les oreilles du « promeneur écoutant »[357], figure analysée par Michel CHION .

Cette pensée appelle à l'écoute active de l'environnement sonore. La flânerie donnera peut être au promeneur écoutant l'occasion d'entendre aussi consciemment que parler ou voir, théorie fondée par Michel CHION. Il a redéfini la notion d'« acoulogie »[358] , inventée par Pierre SCHAEFFER, comme une discipline de l'écoute à travers l'ambulation, qui s'interroge sur le son au niveau auditif, ce que ne font ni l'acoustique (centrée sur des phénomènes vibratoires existant indépendamment de l'écoute), ni la psycho-acoustique (étude des corrélations entre des *stimuli* physiques et des sensations sonores isolées). Le néologisme d'« acoulogie » de Pierre SCHAEFFER a été lancé avec générosité dans les pages de son *Traité des Objets Musicaux*: une notion autour de l'écoute et du *logos*[359]*.*

Michel CHION redéfinit, lui, l'*acoulogie* comme « la discipline qui s'occupe en mots rigoureux des sons, de ce qu'on entend, sous tous ses aspects ». Compositeur, théoricien, praticien et enseignant dans l'audio-visuel, Michel

---

[357] CHION, Michel. *Le Promeneur Écoutant (Essais D'acoulogie).* Paris : Éditions Plume, 1993.

[358] *Ibidem*. Acoulogie : (selon Michel CHION) Science de l'objet sonore entendue à partir de diverses analyses de déambulations sonores.

[359] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux.* Paris : Seuil, 1966. Acoulogie : (selon Pierre SCHAEFFER) Science dont l'objet l'étude est les mécanismes de l'écoute, les propriétés des objets sonores et leurs potentialités.

CHION considère tous les sons existants sur un pied d'égalité. Il s'est inquiété du rebut laissé par les autres chercheurs, plutôt attentifs à la musique et au langage : les bruits, matière même et voix sensorielle du format film. Comme il travaille sur le rapport son/image, Michel CHION réfléchit sur les sons « imaginogènes », qui provoquent des images. Il part partiellement du réel, mais use plutôt des sons qui sonnent comme le réel, et s'inspire de marches attentives pour décrire les sons. La sensation du réel est alors élaborée. La réalité ne se transmet pas brutalement, mais de façon restituée avec du recul afin de donner à partager la complexité des choses.

« Or, si l'acoulogie s'occupe des sons, elle doit rompre avec le subjectivisme qui règne à leur sujet (comme avec le scientisme qui les nie en tant que réalités de perception), et, continuant la voie schaefferienne mais dans une intention plus générale et sans, contrairement à Schaeffer, viser spécialement une application musicale, les fonder symboliquement comme objets - et comment peut-elle le faire, sinon dans et par le langage. L'acoulogie est bien, au départ, critique du langage ou du non-langage sur les sons. »[360]

Sa pensée s'appuie le postulat que l'on écoute comme on parle. Le discours actuel ne correspond aux conditions réelles dans lesquelles aujourd'hui nous percevons, créons et vivons les sons quotidiennement. La réinvention nécessaire de l'écoute passe alors par la mise à jour et la critique de cette écoute du monde sans idées toutes faites.

Il souhaite casser le rapport rendu caduc par la technologie, qui, dans le langage courant, « continue de relier le son à la cause, critiquer les croyances qui lui prêtent homogénéité et substantialité, le décaper des mythes paresseux qui le recouvrent, mais aussi reconnaître et

[360] CHION, Michel. *Le Promeneur Écoutant (Essais D'acoulogie). op. cit.,* p. 54.

respecter, dans l'œuvre des écrivains et des compositeurs, leur valeur poétique et symbolique »[361]. Il faudrait examiner deux inventions capitales : la « sono-fixation » et la « sono-transmission », qui « interrogent le rapport écrit/oral ».[362]

On arrache à une réalité par la technique un « isolat sensoriel » (photographie, prise de son) qui isole l'objet. MERLEAU PONTY dans son livre *Phénoménologie de la perception*[363] explique qu'un objet n'est pas une addition de sensations. Un objet peut être fétichisé par la technique, faisant croire que l'image est l'objet. Comme au XVIIIème siècle, on construisait des automates. Le risque est de penser l'Homme sur le modèle des machines qu'on invente.

Il s'agit donc d'envisager une « pédagogie » d'un rapport à l'écoute, grâce à laquelle un phénomène sonore n'est pas complètement confondu avec sa cause et son contexte, souvent mal vécus par ailleurs. Que peut on mettre en place pour favoriser des contextes (spatio-temporels, mais aussi pédagogiques et de rencontre) dans lesquels se créé le désir d'écouter et d'évoquer les sons pour eux-mêmes? C'est à cette condition qu'ils peuvent alors entrer dans des rapports subtils, intensifs, et pourquoi pas poétiques avec l'espace du quotidien. Le phénomène sonore a pour lui la spécificité (et le privilège) d'occuper et de se loger dans le temps, et de pouvoir caractériser avec finesse les micro-durées spatio-temporelles de l'existence humaine et sociale.

---

361 *Ibidem, op. cit.,* p. 61.

362 *Ibidem, op. cit.,* p. 75.

363 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1944.

Les paysages sonores[364] parcourus murmurent la vie à nos oreilles, englobent des objets sonores, ou *objet-son* selon Michel CHION. L'expression paysage sonore[365] peut être discutée, comme nous l'avons vu dans la première partie, je la garderais toutefois pour cet écrit.

Nous pouvons découvrir dans *Les Essais d'acoulogie* comment Michel CHION[366] conçoit l'écoute active, possible en ralentissant son rythme de marche, ou au moins en prenant le temps de prêter l'oreille. Quelqu'un, *promeneur écoutant*[367], se résigne à parler des sons qu'il vit ou rencontre, et même davantage. Ce promeneur a été amené par certains chemins à transcender les objets sonores. Afin de transmettre une connaissance et une appréciation du réel, il faudrait, selon Michel CHION, « re-bruiter » les sons écoutés. Les micros seuls ne peuvent capter une sensation humaine personnelle. La musique du lieu nécessite un filtre, une manipulation humaine pour prendre tout son sens.

« Nous vivons tous avec les sons. Ils nous accueillent dans la nuit utérine. Ils nous dérangent, mais aussi nous alertent. Nous agressent, mais parfois aussi nous mènent au ciel. Ils nous orientent, et nous désorientent. Et voilà ce que nous faisons avec eux: nous les négligeons, les contournons, et ne parlons plus que de leurs sources. Ou bien, de leur effet sur nous, dont nous nous enveloppons narcissiquement. Leur nature à eux, leur être, sont rejetés par nous dans l'oubli ou l'indifférence. De plus, nous les trions et les parquons. A certains nous mettons l'étiquette "note de

---

364 Traduit de l'anglais *The Tuning of the world,* le *Paysage sonore* défini par Raymond MURRAY SHAFER en 1977 est l'ensemble des sons d'un lieu, intérieur ou extérieur, traduit du terme anglais *Soundscape*, développé par MURRAY SCHAFER à la fin des années soixante, sur le modèle du terme *Landscape*, paysage visuel.

365 Roberto BARBANTI a analysé l'usage de ce terme et ses origines dans un article cité dans la première partie paru en septembre 2010 : *L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif*, dans la revue d'écologie sonore Sonorités, N° 5 (Traditions Créations Instruments Signes), Nîmes, Champ Social Éditions, pp. 135-144. Il précise notamment que la première apparition de l'expression « paysage sonore » est employée par Marguerite DURAS dans son livre *Les Impudents* en 1943 (Paris, Gallimard, 1992).

366 www.michelchion.com

367 CHION, Michel. *Le Promeneur Écoutant (Essais D'acoulogie).* Paris : Éditions Plume, 1993.

musique" et aux autres, celle, en français irrémédiablement péjorative, de "bruit". Grincements de porte, murmures du vent, grondements sourds des vieux ascenseurs dans leurs cages, tous n'ont pour les désigner que ce pauvre substantif. Sur les notes musicales, nous raffinons dans la distinction exquise, tandis qu'à propos des bruits, les mots les plus vagues et les concepts les plus grossiers nous paraissent suffisants. »[368]

Son ouvrage, *Promeneur écoutant*, se propose ainsi d'élaborer, page à page et par brefs essais, un langage sur les « évènements sonores », esquisser un portrait sonore et voyageur du monde moderne, avec ses appareils spécifiques (walkmans, alarmes, répondeurs, caméscopes, etc.).

Le son peut inciter à franchir les obstacles qui s'opposent à la flânerie dans cet espace. Les parcours sonores proposés incitent à la flânerie dans des lieux qui la rendent improbable. Au travers de cette pratique spatiale inédite, une grammaire originale des lieux peut se constituer.

Feuille d'oreilles

« Leçon à retenir : dans un univers caractérisé par la circulation, œuvres d'art et démarches mobilistes peuvent aussi se noyer dans le flux, devenir des formes-paysage et non comme l'art traditionnel entend l'œuvre d'art, des formes-station. Le destin de l'art, non sans cohérence, rejoint ici le destin de l'humanité, lequel se caractérise autant par la fixation que par le nomadisme. »[369]

---

368 *Ibidem*, p. 19.

369 ARDENNE, Paul. *Un Art contextuel*. Paris : Flammarion, 2002, p. 178.

La marche est un exercice critique. Une exploration de la nature m'a conduite à questionner l'écologie sonore dans un environnement plus ou moins peuplé, vestige de l'activité humaine.

Les premiers chercheurs louèrent les avantages de la marche dans un milieu sain et au sein du paysage gratifiant de la montagne, comme les médecins de la Renaissance, dotés d'une forte culture humaniste. Ils avaient certes une approche utilitaire du milieu alpin qui leur fournissait avec prodigalité les herbes médicinales dont ils avaient besoin dans leur pratique, mais l'essentiel est qu'ils furent les premiers à invoquer les plaisirs des sens qui s'épanouissent dans la marche au contact d'un paysage. Telle fut ma démarche lors d'une marche sonore pour le Centre du son[370], intitulée *Feuille d'oreille* **(figure 39)**.

« J'ai proposé des balades sonores d'une heure pour le Centre du son en 2008 dans un joli coin de verdure montagneux, à Saint Maurice de Rotherens. Le but était de faire découvrir aux habitants et aux visiteurs leur territoire d'une autre façon, guidés dans la nature avec une pièce que j'avais composée à partir de bruits urbains mais qui me semblaient correspondre au paysage naturel que nous traversions ensemble. Les casques laissaient filtrer le son environnant, pour créer ainsi une nouvelle interprétation de ma proposition sonore. Les sons agencés construisent alors de nouveaux espaces, prolongent l'échelle de l'espace où nous sommes jusqu'à des environnements imaginaires, selon la qualité du son. L'expérience sonore est donc en soi une création, produisant le son en fonction des conditions environnementales. L'auditeur explore de nouveaux territoires de l'imagination. De nouveaux hybrides imprévisibles se créent par la coexistence de plusieurs univers transparents. Travaillant sur les points nodaux de la ville où se font les rencontres, j'ai aménagé les sons récoltés de façon à ce qu'ils chevauchent les mouvements d'un paysage sonore rural. Se référant à des lieux et des territoires multiples, le résultat de ce chevauchement reflète une réalité dans laquelle nous vivons, modifiée à chaque situation d'écoute en une étrange alchimie. Cette pièce, intitulée Feuille d'oreille*, permettait*

[370] www.lecentreduson.info

l'exploration et la construction de territoires interprété par chaque participant. L'action de l'auditeur et ce qui arrive déplacent les nœuds sensibles associés à différents territoires sonores. Le sol accidenté devient une partition de terre guidant la circulation et l'écoute. »[371]

La marche tisse des liens fascinants avec le paysage qui permet de découvrir une portion du monde dans sa finesse, par le geste des pas qui s'alignent sur la face de la Terre. Dans un essai, Paul MORAND[372], affirme que « le voyageur moderne est un insoumis (…). On voyage pour exister ; pour survivre ; pour se défixer ». Dans une société hyper-sédentarisée, la marche reste un des ultimes gestes de liberté qui nous permet de rompre avec nos habitudes, notre routine de sédentaire. Le simple fait d'aller prendre l'air et de marcher dix minutes, une demi-heure ou une heure, ravive nos sens, aiguise notre esprit.

Cette marche fut recomposée pour une écoute radiophonique par la suite, en hommage au Musée de la Radio Galletti, à Saint Maurice de Rotherens, qui marque les débuts des émissions hertziennes. Un ingénieur italien, Roberto Clémens GALLETTI di Gadilhac, développe dès 1913 des liasons radios avec les USA ou la Russie, notamment avec une station télégraphe aux pieds d'une falaise, dont les cables mesuraient des centaines de mètres.

La marche ne se résume pas à un exercice physique, elle est aussi un exercice mental, un yoga ambulatoire comme disent les Indiens, capable de dé-conditionner l'individu, de le débarrasser de mille choses inutiles. Elle a motivée certaines inventions de déplacement utopique

371 Julia DROUHIN.

372 MORAND, Paul. *Le Voyage*. [1964]. Monaco : Edition du Rocher, 1994, p. 13.

comme la radio, le téléphone : quand la connection aux autres semble impossible par ses propres moyens physiques, d'autres moyens de communication se développent.

Randonnées audio-visuelles

Les paysages sonores que je construis peuvent évoquer une notion de lointaine limite, voire d'infini. Mais ils se limitent finalement à un diamètre de cinquante mètres maximum (portée de mon dictaphone), ils ne sont qu'impulsions pour l'imagination de l'auditeur, qui lui peut aller au-delà de son horizon. Cette notion d'espace parcouru renvoie aux randonnées audiovisuelles de Janet CARDIFF qui parie sur le hasard d'une rencontre avec l'objet sonore (dont parle Christian ZANÉSI plus haut).

Artiste à la production hétérogène, Janet CARDIFF réalise un travail sonore en proposant des expériences visuelles et des champs de perception qui donnent lieu à des œuvres complexes, où sont explorés le récit, le désir, l'intimité, la perte, la mémoire et les mécanismes du cerveau. La superposition de sons enregistrés télescope ceux perçus lors d'une déambulation. La réalité et l'imaginaire y sont en relation continue, grâce à la technologie. Si elle est surtout connue pour ses promenades acoustiques débutées en 1991 (*Walks*), elle a crée depuis la

fin des années quatre-vingt des installations interactives en son, vidéo et film. Elle a réalisé des performances durant les quelles elle rencontrait des inconnus pour discuter du thème de l'intimité (*Intimacy - Intimité* - 1992), retransmis des conversations préenregistrées dans des cabines téléphoniques (*Conversations* - 1998), rédigé des textes en tant qu'œuvre d'art (*Rumor No 11- Rumeur No 11* - 2000), et crée à Venise une pièce tracée dans le ciel par un avion (*Booh!* - 2001).

Les promenades de Janet CARDIFF, réalisées *in situ* sont des œuvres de fiction obsédantes, qui s'inscrivent dans le temps et dont les participants font l'expérience en revêtant un casque d'écoute relié à un baladeur cd ou une vidéo numérique, où des directives pré enregistrées les entraînent alors dans des récits ouverts et ambigus, où la voix de l'artiste occupe une place importante. Le public est guidé vers des lieux inattendus, à l'intérieur ou à l'extérieur, qui suscitent chez lui des émotions comme la peur, le regret, le désir, la colère, le rejet, la confiance et la perte. En raison de l'intimité requise pour en faire l'expérience correctement, les *Promenades* ne s'expérimentent que dans une solitude totale. Dans toute son œuvre, la distinction entre sensation et imagination s'estompe constamment.

Du passé au présent, de la mémoire à la réalité, les histoires de Janet CARDIFF modulent les productions, les fantasmes et les désirs de chacun, tout en transformant notre faculté de percevoir l'environnement. Ce travail sur l’ambulation et les anecdotes qu'elles y rencontrent interroge ma nécessité à errer au hasard pour capter les sons. La technique de l'audio binaural, chère à Janet CARDIFF,

consiste à enregistrer les sons sur plusieurs pistes, grâce à des micros miniatures, placés dans les oreilles d'une personne ou sur une tête factice. Il en résulte une époustouflante reproduction du son en 3D. Rejouée dans un casque audio, les évènements enregistrés semblent réels pour celui qui les écoute.

Les *Soundwalks* et *Vidéowalks* de Janet CARDIFF pourraient être assimilés à des audioguides par Walkman ou visioguides par caméscopes portés par le promeneur. Mais leur force tient à la réintroduction savante de sons et d'images qui proviennent du lieu même de la promenade enregistrés préalablement puis mixés à d'autres éléments sonores pris ailleurs, associés à des textes de qualité littéraire dits ou lus par l'artiste ou des acteurs et d'indications du chemin à suivre, dans notre champ auditif ou champ visuel dans le temps de la promenade. Le paysage parcouru est à double couche temporelle et visuelle (passé-présent) avec des effets d'analogie et de dissemblance troublante, en sus de la mise en place de récits de fiction oraux intégrés à la bande son.

Walking, marcher, signifie ici réinterpréter l'espace et étendre le temps. L'artiste inverse l'usage des outils technologiques qui, au lieu de nous couper du lieu et de l'instant, nous permet d'être en prise avec l'espace réel.

Paul VIRILIO dénonce aujourd'hui la perte de la géographie, au profit d'une gestion temporelle du contemporain ne nécessitant plus de penser les distances. La vitesse règne sur l'organisation de la société. La faille du système contemporain réside dans le fait que la vitesse ne

correspond plus à une réalité pensable par l'homme, laissant ainsi à la machine la responsabilité de systèmes informatisés. Cette organisation prend forme aussi dans l'architecture et la gestion des flux, en transposant dans l'espace ces réseaux de transport ne pensant plus le corps comme individualité sensible, mais bien plus pris dans la masse en mouvement. Aussi, expérimenter corporellement les trajectoires comme nouveaux terrains d'investigations relève aujourd'hui d'une aventure périlleuse.

Les objets sonores, sons captés et fixés, inventent un territoire, une série de postures (marcher, ralentir, s'arrêter), de couleur, de champs. Ces trois déterminations possibles de l'Art (couleurs, lignes, champs) définissent des territoires du domaine de la propriété éphémère, de l'emprunt. Ils sont modifiés pour emmener le visiteur hors du territoire, qui existe par un mouvement de rentrée et sortie.

C'est le principe de la déterritorialisation (en allemand, *outlandisch* = déterritorialisé) dont parle Gilles DELEUZE. Il n'y a pas de territoire sans vecteur de sortie du territoire, il n'y a pas de sortie (déterritorialisation) sans un effort de se reterritorialisation ailleurs.

Ces marches exploitent également la possibilité de toucher nos cinq sens et les utiliser non seulement pour créer une extension de notre propre corps, mais aussi pour intensifier la conscience de soi, la perception de soi, et, finalement, de nous faire sentir en vie.

Le fil de la pensée est favorisé par la cadence de la marche. Le passage à travers le paysage fait écho ou stimule le passage à travers une série de pensées. L'artiste

remarque à propos de sa pièce *The Missing Voice* « une consonance étrange entre passage intérieur et extérieur, ce qui donne à penser que l'esprit est également un paysage et que la marche est un moyen de le traverser. Les mouvements de l'esprit ne peuvent être retrouvés, mais ceux des pieds le peuvent ».

Forest Walk (« promenade en forêt ») de 1991, est une première promenade créée dans le cadre d'une résidence au Banff Center For The Arts, en Alberta. Le concept devait devenir par la suite le fondement de sa marque artistique. En traversant un cimetière, à Banff, CARDIFF a enregistré sur un magnétophone portatif, pour prendre des notes, les noms gravés sur les pierres tombales. A un moment donné, elle a appuyé accidentellement sur le bouton de rembobinage et s'est retrouvée tout à coup en train d'écouter les bruits ambiants produits par sa marche et par sa voix. Cet enregistrement a constitué la base de sa première promenade audio, maintenant devenue sa signature. En écoutant sa propre voix et en retraçant ses pas, elle fait l'expérience d'une sorte de disjonction de la subjectivité, de prise de conscience de soi comme étant "autre" et d'insertion dans l'univers d'un personnage substitut.

Ses œuvres fragmentaires conduisent le visiteur dans un espace commun pour se retrouver par la suite isolé des autres. Expérimentant diverses textures du son, de la voix humaine à celle de la nature, des bruits citadins tels que les automobiles, hélicoptères, téléphones... Mais à chaque fois, tous ces sons n'ont comme but que de servir un récit. Le son est travaillé comme un élément plastique tridimensionnel. Le visiteur se trouve constamment entouré par le son, dans une

expérience individuelle ou collective. La facture sonore permet un jeu associatif qui interpelle la mémoire. Le recours à des bruits reconnaissables, qui appuient le récit, favorise l'émergence de la mémoire, créant ainsi les relations existantes avec l'affect.

CARDIFF incorpore des éléments visuels à ces créations sonores, y compris des sculptures, des natures fixes et des films, donnant davantage d'ampleur aux morceaux. *Forest Walk* semble susciter une conscience aigüe de la réalité. La conscience du sujet et de son rapport à la réalité, la surréalité sonore, la dimension unilatérale de l'expérience - si le sujet décide de tourner à gauche au lieu de tourner à droite, tel que l'indique la bande sonore- permette à l'auditeur de s'orienter, de choisir sa direction tout en étant dirigé. J. CARDIFF nous fait pénétrer dans un monde composé d'histoires étranges où la fiction se superpose à la réalité, un monde à la dimension profondément nostalgique.

Bulles d'exploration sonores

L'association M.U.[373] propose depuis 2004 des ateliers de création sonore dans le quartier de la Goutte d'or à Paris et à l'étranger. Le COLLECTIF M.U.[374] aime investir un espace sans le connaître, l'affecter, créer un parcours au moyen d'exploration à pieds, parfois avec un dispositif GPS comme système de localisation. Des circuits sonores immersifs inventés lors de workshops impliquant artistes et non-artistes visent à enregistrer, collecter, et archiver des fragments sonores de ce territoire. Ils peuvent être ensuite remaniés, diffusés dans d'autres espaces, et écoutés au casque dans un contexte nouveau.

[373] Structure associative fondée en 2002 qui rassemble, autour des coordinateurs/producteurs qui l'animent, une équipe transdisciplinaire formée de jeunes artistes, d'architectes, de chercheurs en sciences humaines, d'ingénieurs et de techniciens. *www.mu.asso.fr*

[374] MU : abréviation de Métaphores Urbaines. Le nom est inspiré du film *Muriel*, ou *Le temps d'un retour* de Alain RESNAIS (1963). Multiples significations, diversité d'activités. Lettre grecque (μῦ), onde méga ou un groupe de linguistes et sémioticiens. Symbole utilisé dans *La Marque jaune*, référence explicite au film *M le maudit* de Fritz LANG. Diminutif de « musique », MU propose depuis 2006 le festival *Filmer la Musique* (FLM), rapports multiples de l'image et du son. Participe passé du verbe mouvoir, connecté à l'idée de mobilité. MU (océan Atlantique) : civilisation décadente détruite il y a 12 000 ans, mythe disparu depuis plusieurs millénaires. On retrouve ce mythe dans la bande dessinée Corto Maltese, *Mû* d'Hugo PRATT. MU est donc un vaste archipel d'îles reliées entre elles de façon mystérieuse, un peu comme certains de leurs projets qui, à priori n'ont rien à voir, mais restent néanmoins connectés de manière souterraine. En écho avec ces territoires légendaires, MU recrée aujourd'hui de nouveaux territoires imaginaires.

Sound Drop

*« À l'occasion de Paris quartier d'été, le Collectif M.U. proposa deux parcours sonores scénarisés autour de la Maison de la radio (*Super 16*) et du Palais de Tokyo (*Sweet Sixteen*) en août 2007.*

Le lieu est re-contextualisé par les séquences audiovisuelles montées et rythmées par le pas du visiteur - spectateur. Les parcours sont un mix savant de pièces produites par des artistes. Les captations sonores ont été réalisées exclusivement à la Goutte d'or, dans le XVIIIème arrondissement de Paris, le montage et la mise en conformité aux lieux se sont faits dans le XVIème arrondissement. Onze pièces de une à sept minutes composent Super 16*, paysages urbains spectaculaires. […]*

Dix-neuf forment Sweet Sixteen, *fantomatique. Certaines compositions s'écoutent en marchant, jusqu'à rencontrer le prochain panneau pour la piste suivante, quand d'autres s'écoutent sur place et proposent une observation plus poussée d'un tableau urbain. »*[375]

Qu'attendons-nous d'une balade artistique ? Vincent VOILLAT, directeur artistique et scénographe des deux parcours, insiste sur son intention de laisser l'œuvre ouverte et la libre interprétation à l'auditeur. D'un côté un itinéraire choisi, de l'autre des artistes libres avec quelques figures imposées : telle rue à « sonoriser », telle matière sonore d'un quartier populaire à réutiliser. C'est sur cet écart entre création libre et déambulation que quelques attentes spectatorielles ne sont pas forcément comblées, il n'y a pas littéralement de la part de MU de volonté documentaire ou de discours politiques liés au fait de transposer un quartier populaire dans un quartier noble, et, selon l'exigence du visiteur, le laisser-aller à l'émotion et au ressenti peut finir par frustrer. MU joue avec la culture documentaire de ses spectateurs pour finalement les emmener sur un terrain de création libre.

[375] TAÏB, Julien, conseiller artistique multimédia à Arcadi, décrit ces deux balades.

Sauvegarde d'une géophonie urbaine

Parmi les précurseurs de la notion de tourisme artistique de masse, MU passe à l'échelle supérieure : un parcours sonore européen, plus amplement développé dans un entretien avec un des piliers du Collectif M.U., Philip GRIFFITH[376], artiste sonore et performeur, audible dans l'annexe: *European Sound Delta*.

Ce voyage sur deux péniches traverse l'Europe sur les voies fluviales afin de pratiquer le *field recording* et de projeter les compositions sonores finales dans des lieux sur l'itinéraire (salle de concert, bateaux-bulles, radio…). L'Europe est d'abord une géographie, un continent qui peut être traversé par voie fluviale. Les fleuves épousent ses territoires. Ce projet itinérant, nommé *European Sound Delta*[377], permettait de traverser la « Vieille »Europe (l'Europe de l'Ouest historique), et la « Nouvelle » (les pays du bloc soviétique), pour revisiter l'Histoire récente de ces deux Europes et les confronter.

« Le principe du voyage et de la résidence itinérante et tournante (entre une et cinq semaines) faisait traverser l'Europe à une trentaine d'artistes sonores. A chaque étape, ils enregistraient des sons hors et sur le bateau, tout comme la vie à bord, la machine, le fleuve, le son des ponts : toutes sortes de démarches autour de la pratique du field recording[378]. Le but de chacun était de produire une pièce diffusée dans le cadre de croisières sonores proposées à Strasbourg sur un bateau mouche, salon d'écoute flottant pour découvrir un archipel de créations. Ce bateau-bulle était spécialement aménagé :

---

376 Entretien de William Philip Morgan GRIFFITH, par Julia Drouhin, 02/04/2011, Qwartz Awards, Paris, *Autumn*.

377 *European Sound Delta* (été 2008) est une résidence artistique itinérante internationale se basant sur la mise en commun de matériaux sonores pour composer et produire des concerts, tout en dévoilant les images de la double traversée sur le site des Nuits Electroniques de l'Ososphère. - www.sound-delta.eu

378 Littéralement traduit par « enregistrement dans un champ », le *field recording* désigne le travail de captation in situ d'environnements sonores (extérieurs au studio) comme geste artistique de composition par le biais d'un microphone.

il n'avait pas de siège et abritait 3000Watts en quadriphonie. Il a circulé sept fois deux heures sur les canaux strasbourgeois, avec les pièces sonores en track-list ainsi qu'un concert live à l'arrêt, dans un décor choisi par l'artiste programmé. Longue croisière vibratoire de près de trois mois, ESD s'est achevé en résonance finale avec les ondes soniques et aquatiques de Strasbourg : l'Ososphère[379] *sur L'Ill.*

Le projet Sound Drop[380] *crée en 2005 à la Goutte d'Or, proposait de transformer la perception d'un territoire par la diffusion de sons, conçue par rapport à des espaces urbains particuliers. Sa prolongation, Des monts de la Lune*[381]*, a affirmé son identité cartographique. MU a imaginé une série de dispositifs embarqués pour explorer avec des sons les villes-étapes et donner à comprendre aux habitants une pratique artistique, afin de renouveler, d'une certaine manière, la perception des espaces bien connus par eux.*

Des dispositifs furent mis en place dans les villes, sachant qu'au moment où un bateau s'arrêtait à Anvers sur le Rhin, l'autre stoppait à Belgrade sur le Danube, simultanément. Un parcours sonore de MU émergeait, diffusant des pièces sonores dans la ville et proposant un itinéraire, un sentier dans cet espace urbain. […]

Le projet ici n'était pas tant de composer des sons en fonction des espaces mais trouver à ces douze séquences leurs chemins dans chaque ville. […]

Comme un scénario radiophonique à ciel ouvert, ces audiowalks projetaient l'empreinte sonore d'un lieu sur l'autre pour en transformer la perception. »[382]

La nécessité du déplacement est parti d'un « désir d'artistes de développer une possibilité de collaborer et réinterroger le rapport au public : trouver de nouveaux

379 Deux nuits consacrées aux musiques électroniques avec 3 lieux, 5 dance floors, plus de 40 DJ, live act et formations *www.ososphere.org*

380 *Sound Drop* (Goutte de son en français) est le nom des audiowalks proposés par le collectif MU, flâneries qui transforment les paysages urbains en espaces d'écoute. sounddrop.mu.asso.fr

381 *Des Monts de la Lune* est une performance collective live, à partir d'une palette de sons collectés dans plusieurs métropoles contemporaines. Le dispositif est mobile (Paris, Zurich, Montréal), chacun des sites étant l'occasion de plusieurs jours d'explorations sonores suivies d'une performance live chaque fois inédite. Dans le cadre de la Nuit Blanche 2006, *Des Monts de la lune* s'est installé dans une friche de la Goutte d'or. Sur l'un des murs est projetée une carte du monde aux formes lunaires, dont les points pourraient symboliser des villes. Ces lueurs deviennent des entrées potentielles dans un autre territoire, imaginaire et sonore.

382 Entretien d'Olivier LEGALL. par Julia DROUHIN, 18 juillet 2010, Paris, France. *Sauvegarde d'une géophonie urbaine*. Annexes.

espaces pour montrer de l'Art, des démarches artistiques, et les inscrire dans une forme plus ouverte. » [383]

Lors des Qwartz Awards[384] au Palais Brongniart en 2010, Place de la Bourse, chaque marcheur se déplaçait dans sa propre bulle sonore autour du monument, tout en participant à un mouvement de masse, comme un troupeau d'androïdes casqués, dont les prothèses auditives sont source d'interrogation.

La dimension collective est inhérente à la démarche de MU, déjà dans la manière d'élaborer les projets. Prenant les décisions ensemble, les dix personnes qui composent l'équipe participent d'une manière ou d'une autre aux phases de conception.

« In fine*, pour rappeler l'idée d'élargir, le processus même du parcours sonore est composé de cinquante pour cent de ce qui existe d'une manière définie à l'avance et cinquante pour cent de ce que les gens produisent à travers leurs déplacements. Un parcours sonore MU est à la fois quelque chose d'établi au départ et plein de possibilités de s'écarter du chemin proposé. Ce n'est pas forcément une question de chemin physique mais aussi intellectuel, mental. Les accidents lors du parcours sonore, ce qui arrive sans être prévu sur la carte, font dialoguer l'intérieur et l'extérieur des participants, ce qu'ils voient/entendent et ce qui se passe dans leur imaginaire. Vivre cette expérience collectivement est intriguant par cette situation d'écoute au casque, édifiant une bulle sonore dans laquelle on se déplace seul, tout en avançant avec d'autres participants. Les passants portent un regard particulier sur ce défilé de dix personnes appareillées avec un système de GPS sur la tête, plus visible que les audio-guides. Mais qui fait la performance? Ce n'est pas MU, mais bien les participants qui expérimentent notre dispositif. »*[385]

L'aspect sculptural mobile que revêt le participant peut en rebuter certains, mais si on se laisse porter par le son, la rencontre entre le paysage, l'auditeur, les pièces des artistes

383 *Ibidem.*

384 Marché international des musiques nouvelles - www.qwartz.org

385 Entretien d'Olivier LEGALL, par Julia DROUHIN, *op. cit.*

sonores proposées et les imprévus du parcours se joue de l'incongru dans l'espace public, et le réactive, par l'intrusion d'une étrange parade dans le flux urbain.

Web, vidéos, parcours, cartes des parcours, signalétique, panneaux, pochoirs au sol sont donc des traces tangibles de leur passage, « de cette présence vivante, figeant la nature là où elle était, pour les générations futures. Ce qui rejoint un peu le mythe du continent englouti. »[386]

Le COLLECTIF MU a su préserver et adapter notre nature originelle de chasseur-cueilleur par une ambulation sonore, cinéma pour les oreilles.

Se pose d'ailleurs la question de la durée de l'expérience. La batterie, l'énergie reste un des problèmes majeurs des parcours sonores. Reste à imaginer des prothèses auditives autonomes, fonctionnant à l'énergie solaire, par exemple. Mais cette considération très factuelle inspire des réflexions théoriques concernant l'expérience du temps. Si cette balade sonore organisée par le COLLECTIF MU connait une durée de vie limitée par sa technologique prothétique, nous posons la question d'une nécessité de prolonger l'expérience. Comment redéfinir la proposition si la promenade dure un mois et éviter tout effet de redondance ? L'épuisement devient-il un critère d'expérience ?

[386] *Ibidem*. Le continent englouti concerne l'île Mu, territoire disparu, fictionnel, légendaire, dont le collectif s'est inspiré pour se nommer, en référence aux archipels de créations qui apparemment n'ont rien à voir en surface, mais sont toutefois liés en profondeur.

Le corps réagit aux *stimuli* d'un environnement donné, mais nos réactions ne sont pas les même en cinq minutes et au bout de vingt-quatre heures. Le crépitement d'événements sonores alors rencontrés perdra de sa fraîcheur, et les oreilles, usées par la sollicitation des flux sonores.

Comment occuper ce temps qui s'écoule ?

« Le mouvement *entre deux repos est l'image du présent entre le passé et l'avenir. Le tisserand qui FAIT sa toile* fait *toujours ce qui n'est pas. »*[387]

DELEUZE retient de cette métaphore de RIVAROL un renversement de la conception courante de l' « écoulement du temps »[388], à laquelle s'est tenu le musicien STOCKHAUSEN, avec son élaboration de la pensée relative à la *Momentform*. Le commentaire heideggerien, tel que le résume Beda ALLEMANN dans son étude sur *Hölderlin et Heidegger*, prend acte de la notion de passé et de futur chez RIVAROL.

« Ce n'est pas le temps qui se meut (« s'écoule »), mais nous*, en tant qu'agissant dans le présent (le tisserand), qui accomplissons un mouvement de va-et-vient entre le passé et l'avenir. Cependant, remarque Heidegger, cette conception du temps ne conduit pas au-delà de l'horizon aristotélicien de la compréhension du temps à partir du mouvement. En revanche, il faut remarquer l'étrange tournure de Rivarol : « Le tisserand […] fait toujours ce qui n'est pas », ce qui revient à dire que son occupation, lorsqu'il fabrique la toile, est le non-néant. La production elle-même (au sens large de* poièsis*), n'est pas, au sens de l'être neutre de l'étant, mais apparaît sous la forme d'un va-et-vient « entre deux repos », qui sont les dimensions de la provenance et de l'avenir.»*[389]

---

387 RIVAROL DE, Antoine. Pensées inédites de Rivarol. 1836, p. 12.

388 DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : P.U.F., 1968, p. 108.

389 ALLEMANN, beda. *Hölderlin et Heidegger*. Traduction F. Fédier, Paris : P.U.F., 1959, pp. 208-281.

Cette remarque renvoie aux *Origines de l'œuvre d'art* de HEIDEGGER, qui questionne la pérennité de cette dernière…

Quelle érosion est souhaitée pour de telles oeuvres ambulantes sonores ?

CHAPITRE 6 - GÉOPÉDIE

Après l'étude de quelques créations géophoniques, nous pouvons évoquer la spécialité d'une écriture de l'espace par l'ambulation en tant que telle, dégagée de toute prothèse.

La marche est une des réappropriations de l'espace urbain. D'HAUSMANN à LE CORBUSIER, l'urbanisme moderne s'est construit sur l'éradication du chaos. La concentration, la répartition et la circulation des personnes et des biens, la transformation des moyens de production, de transport et de communication demandent un effort constant de régulation qui se traduit par des processus de planification et d'aménagement.

Que le chaos resurgisse aujourd'hui sous la forme d'une ruine des villes occidentales, comme Detroit ou Leipzig, villes industrielles qui se vident de leur population, ou d'une prolifération anarchique dans les mégalopoles d'Afrique ou d'Asie, comme Lagos ou Singapour, oblige l'urbanisme à un examen de conscience. La crise des grands ensembles, la fragilisation des villes par les conflits armés et les conflits sociaux, a considérablement ébranlé l'utopie moderniste fondée sur les valeurs de progrès, de productivité, de rationalité et de fonctionnalité.

Dans *son Invention du Quotidien*[390], Michel de CERTEAU décrit la ville comme le lieu d'un rapport de force entre la rationalité incarnée par l'architecture et les usages des

[390] DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien*. Paris : Folio Essais, 1990.

habitants. À la vision totalisante de l'urbaniste qui réduit le fait urbain à un concept de ville, il oppose l'ensemble des « ruses » et des « manières de faire avec », mises en œuvre par les habitants pour se réapproprier l'espace. Le plus commun de ces « arts de faire », la marche, par l'agencement libre des éléments de l'espace géométrique en un parcours, transforme l'ordre imposé en un espace vécu. Mettre la marche au centre d'un processus sonore, c'est faire apparaître sa puissance critique. Véritable « ouvroir de ville potentielle », la balade déconstruit le paysage urbain que le marcheur traverse et le recompose dans un « montage sonore qui remet en question le point de vue surplombant de la carte »[391].

[391] DAVILA, Thierry. « Errare humanum est, sur quelques marcheurs dans l'art du XXe siècle » in *Les Figures de la marche*, catalogue du musée Picasso d'Antibes, 1999.

No walk, no work

La marche d'Hamish FULTON[392] se conçoit pour elle-même. *No walk, no work* : pas de marche, pas d'œuvre. Cette formule est devenue la règle de conduite artistique de l'artiste. Depuis le début des années soixante-dix, il parcourt le monde à pieds. Il ne rapporte rien de ses voyages. Il a réalisé plusieurs centaines de marches dans vingt-quatre pays qui représentent des milliers de kilomètres parcourus, imposant sa démarche comme fait artistique par des expositions, des photographies, et des publications **(figure 40)**.

« Mon travail concerne l'expérience de la marche à pied. L'œuvre d'art encadrée concerne un état d'esprit; elle ne peut pas représenter l'expérience de la marche à pied. La marche a une vie propre, elle ne demande pas à être transformée en art. Je suis artiste et je préfère réaliser mes œuvres à partir de réelles expériences vécues. » [393]

En tant qu'artiste ambulant, Hamish FULTON n'intervient pas dans la nature. Il ne conserve aucune trace de ses marches éphémères hormis la trace de ses semelles dans la poussière ou la boue. Contrairement à d'autres artistes du *Land art*, il ne ramène aucune trace matérielle comme le fait Richard LONG avec des pierres ou des morceaux de bois. Il ne cherche pas à modifier l'environnement ou à y apposer son empreinte mais tente simplement, par la photographie, de rendre compte de son expérience du moment. Il traverse le paysage, et fait de la photographie un sillage.

---

[392] www.hamish-fulton.com

[393] FULTON, Hamish. *Walking Journey*. Londres : Tate, 2002, Ben Tufnell and Andrew Wilson, with contributions by Bill McKibben and Doug Scott. (catalogue de l'exposition présentée à la Tate Britain en 2002).

Par ailleurs, ses photographies ne documentent pas les régions, souvent isolées et recluses, qu'il arpente (chemin de pèlerinage près de Kent, sentiers de nazca au Pérou, routes en Écosse, haute montagne au Tibet et au Népal…). Ses photographies reflètent parfaitement le caractère inhospitalier des régions qu'il traverse, avec très peu de narration. En effet, ses photos montrent, pour la plupart, des routes et des chemins déserts qui, dénués d'un véritable point de fuite, mènent pourtant vers une profondeur. La photographie ne sert pas à reconstituer ce qui est perdu, elle est un index, un système d'archives. De plus, pour éviter qu'elle ne devienne trop attractive, elle est souvent fragmentée, recouverte par un texte. Pour Hamish FULTON, la marche ne constitue pas seulement un moyen de se connaître soi-même: c'est une forme artistique à part entière, une constante dans son travail. Cette démarche radicale m'a intéressée car elle revendique l'œuvre de la marche uniquement. Il n'existe pas de prothèse, pas d'artifice qui puissent égaler la force d'une seule marche, menée dans un but artistique. Cette attitude engagée a remis en question mon travail sonore qui s'accompagne toujours d'un lecteur audio, même si les pièces sonores présentées laissent place au silence. Finalement, la marche constitue l'œuvre même d'une ambulation en expansion, rendue sensible par un *happening* d'artiste. S'offre alors une possibilité poétique de re-territorialiser les espaces en friche, au sens d'utopies en devenir. FULTON détaille ainsi son processus artistique :

«L'œuvre d'art ne peut pas représenter l'expérience de la marche à pied, les influences doivent circuler de la nature vers moi et non l'inverse. Je ne procède pas à des réarrangements directs, je ne procède pas non plus en enlevant, en vendant sans le ramener un

quelconque objet, je n'utilise pas de machines bruyantes pour creuser dans la nature, emporter ou découper des morceaux. Toutes mes œuvres sont faites à partir de matériaux que l'on trouve dans le commerce (cadres en bois et produits chimiques pour la photographie). Je n'utilise pas d'objets trouvés dans la nature tels que des os d'animaux ou des pierres de rivière. La différence des approches a une signification symbolique, non écologique.»[394]

Son livre *Into a Walk into Nature* commence par ces deux phrases :

« L'implication physique de la marche crée une réceptivité au paysage. Je marche sur la terre pour m'introduire dans la nature. »[395]

La situation du marcheur optimise la perception. C'est une relation sans intermédiaire. Dans le même texte, on trouve également la phrase:

« Depuis les fenêtres de la maison, aux vitres du bus, les vitres du train, les vitres de l'aéroport, les vitres de l'avion, les vitres de l'aéroport, les vitres de la navette de l'aéroport, les vitres du train, les vitres du taxi, les vitres de l'hôtel, les vitres du restaurant, les fenêtres de la galerie, l'écran d'ordinateur, et l'art protégé par du verre. »[396]

Anthony POIRAUDEAU, sur son blog *Futiles et graves*, cite l'artiste pour dresser le portrait caricatural du déplacement dans un mode de vie urbain, dans lequel tout n'est que succession continue d'intérieurs. Il existe toujours une séparation, protectrice et transparente, entre une personne et l'extérieur. Pour se déplacer à pied, il faut être à l'extérieur. Le marcheur est alors en contact direct avec son environnement, qu'il soit urbain ou rural. Cela rappelle le propos de la critique d'art et essayiste Rebecca SOLNIT, qui écrit dans *L'Art de marcher* :

---

394 FULTON, Hamish. "Into A Walk into Nature". in FULTON, Hamish. *Walking Artist*. Düsseldorf : Richter, 2001, p. 7.

395 *Ibidem,* p. 8.

396 *Ibidem,* p. 12.

« Bien des gens, aujourd'hui, vivent dans une série d'intérieurs séparés les uns des autres, passant de la maison à la voiture, de la voiture à la salle de gym, au bureau, aux magasins. A pied, au contraire, ces lieux restent reliés, car qui marche occupe les espaces entre ces intérieurs. Vit dans le monde, plutôt qu'à l'abri des murs érigés pour protéger du monde. »[397]

Le caractère direct et sans intermédiaire de la marche réside dans l'absence de protection entre le marcheur et le monde, il réside également dans le fait que seul le corps intervient dans ce déplacement. Un pas, puis un autre et ainsi de suite, aucune mécanique ne développe la vitesse de déplacement ni n'atténue l'implication physique. De telle sorte, le déplacement par la marche est le plus régulier : de tous les modes de déplacement courant, la marche est celui dont l'amplitude de variations de vitesse est la moins large, c'est également un de ceux dans lequel l'implication physique est la plus constante. Nous pouvons renvoyer à une action radicale du trio UNTEL, qui, en 1976, met en scène une appréhension du sol urbain (*La vie en rose)*[398]. Un artiste les yeux bandés rampe au sol, lentement, dans la rue **(figure 41)**. Il destabilise le flux urbain et ses sollicitations aliénantes. UNTEL prend possession des lieux violemment, le temps d'une action, par un placement du corps, une attitude bancale **(figure 42)** (*Le monde à l'envers*, 1976, récitation d'un texte dans la rue sur la tête ; *Attitudes*, 1976), des affiches ou journaux collées dans les rues, des lunettes de censure, un environnement type Grand Magasin *Vie Quotidienne* de 1977, pour réagir à la société de consommation[399]. Philipe CAZAL s'introduit dans les vernissages avec deux valises de voyage qu'il a construit en

[397] SOLNIT, Rebecca. *L'Art de marcher*. Arles : Actes Sud, 2002, pp. 18-19.

[398] UNTEL. *La vie en rose, appréhension du sol urbain*. Rue de la barre, Mâcon, France, 1976, action.

[399] UNTEL. *1975 – 1980 Archives*. Paris : Editions ENSBA ; Noisy le Sec : La galerie ; Dijon : ENSA ; Chatou : CNEAI, 2004.

contreplaqué, avec verrou fonctionnel mais dont l'ouverture reste impossible **(figure 43)**. Cette attitude l'empêche de serrer les mains ou d'échanger une carte de visite. Il emmène et impose son propre travail dans la galerie, encombre le passage, gêne les autres visiteurs, menace de toucher les œuvres, pose devant deux monochromes, en écho à ses valises de couleur unies. *Une des parties (identiques) d'un tout*, de 1975, est donc une action avec deux accessoires qui fait partie de leur « registre des utopies », perturbateur d'espace éphémère. Le corps comme outil de résistance par une posture étrange rappelle les sculptures mobiles ou immobiles d'Erwin WURM, comme les *One Minutes Sculptures*, dont un corps jeté à la poubelle ou *Morning Walk* de 2001, quand l'artiste se déplace avec un sac en papier sur la tête.

En 1998, Marina ABRAMOVIC et ULAY marchèrent à la rencontre l'un de l'autre en parcourant respectivement quelques deux mille kilomètres, s'embrassèrent au milieu de leur fameux ouvrage *Marche sur la Grande Muraille* et repartirent chacun de leur côté. L'acte de marcher est d'une simplicité fondamentale qui semble amplifiée par le vide immémorial du désert dans lequel les artistes cheminaient. La présence humaine partout si encombrante et dominante reste encore bien petite en regard de l'immensité des lieux solitaires.

Il est difficile de déterminer le moment précis du début et de la fin de chaque marche donnant lieu à des œuvres. FULTON écrit, toujours dans *Into a Walk into Nature* :

« Uniquement de l'art provenant de l'expérience de marches particulières. […] Marches particulières – signifient – chaque marche a un début et une fin. »[400]

« Je conduis une voiture mais je ne l'utilise pas pour aller ou pour revenir d'une marche. »[401]

Cette expérience de la marche n'est transmissible que de manière fragmentaire sous la forme d'œuvres. Une photographie montre le site d'une marche, ou un fragment de celui-ci, une carte montre son itinéraire, des mots la décrivent ou évoquent un souvenir ou une pensée à son sujet. Les œuvres de LONG et a fortiori celles de FULTON ont pour intention de communiquer l'expérience de leurs marches mais, comme l'écrit Hamish FULTON, « Un objet ne peut rivaliser avec une expérience.[402]» La marche se déroule sur le territoire cartographié, par sur la carte présentée aux spectateurs ; elle se déroule sur les sites photographiés, mais entre les moments où les artistes se sont arrêtés pour prendre une photographie. Les œuvres de FULTON et de LONG n'ont aucune valeur de preuve de la réalisation effective des marches, puisque l'expérience de la marche en elle-même se situe en dehors des œuvres.

« Je suis le témoin oculaire de mon travail. J'ai fait cette marche de tel endroit à tel endroit, en un certain nombre de jours. En fait il n'y a absolument aucune preuve que j'aie fait ça. De toute évidence, j'ai bien dû me trouver sur ce chemin à un certain moment pour pouvoir prendre cette photo. Mais à part ça, il n'y a aucune preuve. »[403]

---

400 FULTON, Hamish. "Into A Walk into Nature"*. op. cit.,* pp. 9-10.

401 *Ibidem*, p. 8.

402 *Ibidem*, p. 12.

403 A. CLARK, Thomas. "Entretien avec Hamish Fulton au domaine de Kerguehennec", in *Hamish Fulton, Standing Stones and singing Birds in Brittany*, Bignan : Editions du Centre d'Art du Domaine de Kerguehennec, 1989, p. 23.

L'exposition de son travail évoque une expérience, mais rien ne remplacera la marche unique et éphémère. FULTON utilise les textes et la trace de ses parcours comme un trait appliqué à un support. Les moyens d'expression appartiennent au vocabulaire graphique : écriture, typographie, photographie, sérigraphie, lithographie pour réaliser les traces matérielles de ses pérégrinations.

« Tous mes textes de marches sont vrais – s'ils ne l'étaient pas, la seule personne que je pourrais tromper serait moi-même. »[404]

Il définit une série d'instructions réalisées par d'autres (des polaroids montrent la réalisation des peintures murales par deux personnes). Ce mode d'exécution est un indice de dématérialisation de l'œuvre, ou du moins, de détachement de la main de l'artiste, pour une empreinte du pied sensible.

[404] FULTON, Hamish. "Into A Walk into Nature". *op. cit.,* p. 9.

Ligne

La droite, contrairement au cercle, s'étend sans limite. Les points eux-mêmes produisent leur similitude. La ligne droite minimise, elle va au plus court, droit au but. Elle est empruntée par Richard LONG, puis abandonnée.

Walking a line in Peru (1972) présente un paysage photographié traversé par une ligne, droite, verticale, arbitraire, éphémère. Une action : marcher. Richard LONG[405] arpente le monde, son atelier. Fouler le sol patiemment, longtemps, Il s'est rendu célèbre en 1967 en créant une sculpture modelée par sa propre marche : *A line made by walking*. Cette photographie en noir et blanc présente un sentier qui court droit dans l'herbe jusqu'au bosquet dans lequel il se perd à l'autre bout du pré. Le creux formé par l'herbe pliée sous les pieds s'assombrit, flèche vers l'horizon, signal éphémère de la présence humaine dans la nature.

Cette œuvre emblématique est ambitieuse par sa volonté de laisser sa trace sur le monde et modeste par en ce qui concerne le geste tout à fait ordinaire qu'elle a requis. Le résultat est très terre à terre. Cette direction tracée en marchant est-elle une performance dont la ligne serait l'empreinte résiduelle? Est-elle une sculpture type *Land Art* (la ligne) dont la photo porte témoignage? Est-ce la photo l'œuvre d'art, ou tout cela à la fois? Ses relevés ou

[405] www.richardlong.org

déplacements de pierre restent souvent la seule trace de son passage, souvenir d'un effort physique répétitif, que la nature aura tôt fait de recouvrir.

Sous le vocable *Land Art*, on trouve aussi bien des artistes qui imposent violemment leur marque au paysage ou des adeptes du *happening* de masse. Si certains artistes sont plus respectueux de la nature et de son tempo propre, mon intervention dans un lieu reste minime, en tout cas, in-visible. La seule chose visible est mon propre corps et/ou celui des ambulants qui participent à la cartographie mouvante mise en place en amont. Je visite toujours les lieux que je vais proposer aux autres, pour glaner les surprises et moments poétiques du premier passage. Je les enregistre pour les partager ensuite. Ces échantillons sonores sont donc prélevés de leur contexte pour être restitués, agencés par mon imagination. Les objets sonores font partie du paysage et c'est en cela que je pose ma marque : je les prélève pour les travailler et les replacer dans l'espace, greffe du quotidien pour bouture sublimée. Je garde quelques traces documentaires de l'action, et la pièce sonore, qui pourtant n'a de sens que sur une carte particulière.

*Richard LONG enregistre ses marches, le nombre de pas, la distance, le temps, les lieux où il passe. Parfois il marque son passage d'un assemblage d'objets (pierres, bouses de vache), infime modification du paysage dont seule une photo conserve la trace (*Herd Droppings*, 1996). Il marche pendant trois jours sur le Mont Parnasse, lieu mythique en Grèce, et y laisse un cercle de pierre. Après un cercle/cycle de 1114 jours, il revient marcher en 2004 pendant six jours sur la même montagne et disperse alors les pierres subsistantes du cercle initial (*The Time of Space*, 1999). Parfois, un simple texte de quelques lignes sur le mur de la galerie enregistre son passage, sans photos, sans empreinte:* Ocean to River *raconte sa marche de l'Océan Atlantique au Rhône, 473 miles*

*en 16 jours. A la fin, il déverse dans le Rhône de l'eau puisée dans l'Atlantique (*From Water to water*, 2006).*

Les actions minimalistes de Richard LONG sont toujours choisies avec soin pour marquer le sens de la marche. De retour de ce monde naturel, sauvage, il vient témoigner devant le monde urbain, nous apporter quelques signes, quelques souvenirs de voyage étranges pour nous faire entrevoir cet autre monde et rêver. Une spirale de 4,50 mètres de diamètre est noircie sur un mur par 239 fois sa main maculée de boue de la rivière anglaise *Avon.*

L'empreinte de la main fut bien le premier geste pictural de l'homme préhistorique, c'est son appropriation de l'espace, une forme de tag, une façon d'affirmer son existence, de manière posée, calme, lente (*River Avon Mud Slow Spiral*, 2005). Cette boue ramenée dans la galerie est aussi une intercession entre deux mondes, celui des berges boueuses de l'*Avon* (mais qui est aussi la rivière baignant *Stratford*, ville de Shakespeare) et celui du *West End* chic.

« L'art comme une description formelle et holistique de l'espace réel et l'expérience du paysage et de ses matériaux les plus élémentaires. La nature a toujours été enregistrée par des artistes, des peintures rupestres préhistoriques à la photographie du paysage siècle 20e siècle. Les choses ont évolué dans l'idée de faire une sculpture en marchant. La marche elle-même a une histoire culturelle, des pèlerins aux poètes errants japonais, aux romantiques anglais et randonneurs planétaires. Mon premier travail fait en marchant, en 1967, était une ligne droite dans un champ d'herbe, qui était aussi mon propre chemin, va «nulle part». Dans les œuvres ultérieures carte au début, l'enregistrement très simple mais précis marche sur Exmoor et de Dartmoor, mon intention était de faire un art nouveau qui était aussi une nouvelle façon de marcher: marcher en tant qu'art. Chaque marche a suivi mon propre, la voie officielle, pour une raison d'origine, qui était différent des autres catégories de la marche, comme un voyage. Chaque marche, mais pas de définition conceptuelle, réalise une idée particulière. Ainsi, la marche - l'art - pour autant un moyen idéal pour moi d'explorer les relations entre le temps, la distance, la géographie et de mesure. Ces balades

sont enregistrées ou décrites dans mon travail de trois façons: sous forme de cartes, de photographies ou d'œuvres de texte, en utilisant le formulaire si ce dernier est le plus approprié pour chaque idée différente. Toutes ces formes nourrissent l'imagination, ils sont la distillation de l'expérience. »[406]

Il considère ses sculptures-paysages comme « monuments » ou « empreintes ». Ces deux attitudes agiront différemment sur le paysage et le spectateur. Mes flâneries, quant à elles, se basent sur une cueillette des objets sonores, empruntés à leurs nids pour laisser une empreinte immersive au marcheur.

« Au fil des ans, ces sculptures ont exploré certaines variables de l'éphémère, la permanence, de visibilité ou de reconnaissance. Une sculpture peut être déplacée, dispersée, est adopté. Les pierres peuvent être utilisés comme marqueurs de temps ou de distance, ou exister comme parties d'un grand, encore anonyme, de la sculpture. Sur une montagne, la sculpture serait la marche, au-dessus des nuages, peut-être dans une région éloignée, ce qui porte une liberté d'imagination sur la façon d'être dans le monde. »[407]

Dans *Five, six, pick up Sticks seven eight lay them straight,* Richard LONG écrit:

« Le lieu pour une sculpture est trouvé en marchant. »[408]

Cette implication du corps dans l'acte artistique ne relève pas de la performance (il n'y a pas de recherche de l'extrême, ni du spectaculaire), cependant elle positionne l'artiste comme une mesure du monde, un monde mesuré en fonction d'une unité qui est le corps en marche de l'artiste. Dans son entretien avec Richard CORK, LONG déclare :

---

406 Richard LONG, site internet personnel: www.richardlong.org

407 *Ibidem.*

408 LONG, Richard. *Five, six, pick up Sticks seven eight lay them straight*, Londres : Anthony d'Offay, 1980, n. p.

« Ce n'est pas bon d'avoir seulement une bonne idée, c'est aussi nécessaire, pour moi, de la réaliser, et aussi de ne pas avoir quelqu'un pour le faire – il faut que je fasse les choses moi-même, parce que mon travail, ce sont mes propres pas, c'est seulement ce que je peux faire : […] les pierres que je redresse sur le flanc de la montagne, ce sont les pierres que je peux physiquement manipuler moi-même à cet endroit. Et j'ai trouvé cet endroit en marchant jusque là. Mon travail est un portrait de moi-même dans le monde, mon propre voyage personnel à travers lui, et les matériaux que je trouve le long du chemin. »[409]

Dans une lettre à Rudi H. FUCHS, Richard LONG donne des informations sur la réalisation de plusieurs marches spécifiques au cours d'un même voyage et sur la jonction entre elles : un voyage de trois semaines en Irlande, en mars 1974 :

« Depuis Dublin, train jusqu'à Westport, auto-stop et car pour remonter la côte jusqu'aux montagnes de County Mayo où j'ai fait une marche en ligne droite de 100 miles. Auto-stop vers le sud en descendant la côte ouest, marche sur un lit de rivière à Joyce's Country sur le chemin. Poursuit vers le sud jusqu'à County Clare, ascension du Burren où A Line in Ireland *fut réalisée. Poursuit l'auto-stop jusqu'à Spanish Point sur la côte ouest, près de Ennistimon. De là, j'ai commencé à marcher vers l'est à travers la campagne, en plaçant une pierre à chaque mile sur mon chemin, jusqu'à avoir rejoint Arklow sur la côte est. Cette œuvre était* A Line of 164 Stones. A Walk of 164 Miles*. De Arklow, j'ai pris le train jusqu'à Dublin. »*[410]

Une marche spécifique commence et s'achève aux points précis où l'artiste le décide. Ces points de départ et d'arrivée sont parfois planifiés à l'avance, dans le cas d'une marche comme *Ten Mile Walk* par exemple, parfois ces décisions sont intuitives et spontanées, tout comme le choix d'un lieu dans lequel LONG assemble une sculpture.

---

409 COSTA, Vanina. "Richard Long : River to River"*.* in LONG, Richard. *River to River.* Paris : ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993, n. p.

410 H. FUCHS, Rudi. *Richard Long.* Londres : Thames and Hudson, New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986, p. 105.

Dans le cas d'une œuvre comme *A Walk of four Hours and four Circles*, planifiée à l'avance, la marche spécifique, dont le parcours est retranscrit par un tracé précis sur une carte, seul ce parcours précis est considéré comme une marche faisant partie de l'œuvre. En effet, le trajet de LONG pour venir sur le site de la marche, le trajet pour en repartir, et le trajet emprunté pour passer d'un cercle à un autre ne sont pas mentionnés sur la carte.

Les trajets que je propose sont souvent cartographiés, trace graphique d'une ambulation, labyrinthe d'ambiances suspendues. Marcher pour s'imprégner du degré zéro du paysage, au fur et à mesure que nous avançons, pour accomplir des succédanés, c'est à dire autre chose, un autre état de la matière, qui nous ouvre de nouveaux horizons, développe notre réflexion, enrichit notre plaisir et nos connaissances.

Arpenter les devenirs

En 1967, parodiant les récits de voyage, Robert SMITHSON relate dans *A Tour of the Monument of Paissac, New Jersey*, une excursion dans une petite ville de banlieue, aux abords de laquelle il contemple les ruines de la civilisation industrielle. Quelques années plus tard, Gordon MATTA-CLARK explore les souterrains de Paris et de New York et renverse, par le vide et la destruction, les valeurs de l'architecture en opérant des coupes monumentales à travers des bâtiments abandonnés. Il se rend également propriétaire d'interstices urbains en achetant des parcelles inutilisées par la ville *(Reality Properties : Fake Estate*, 1973). Cette exploration de la ville par ses vides et l'observation des phénomènes de mutation et d'abandon sont reprises par le groupe STALKER qui expérimente, au début des années quatre-vingt dix, la traversée des terrains vagues de Rome[411].

La mobilité participe à la transformation du statut des individus et des territoires, mais aussi à l'augmentation des inégalités et à la précipitation des zones délaissées. STALKER, groupe fondé en 1993 à Rome, développe une réflexion sur le territoire par la pratique de dérives urbaines, véritables traversées des creux de ville. Sous le terme de « territoires actuels », ils envisagent une perception de l'espace qui engage autant le corps (la marche, le franchissement ou le contournement des obstacles) que

[411] STALKER. *A travers les territoires actuels*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2000. Voir également CARERI, Francesco. *Walkscapes - Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelone : coll. LandAndScapeSeries, 2002 et *Stalker,* catalogue du Capc de Bordeaux, Bordeaux : Fage, 2005. Sur la création artistique en milieu urbain on lira également ARDENNE, Paul. *Un Art conceptuel*. Paris : Flammarion, 2002.

l'esprit (la mémoire des lieux traversés, la perception de leur utilisation sauvage). STALKER cherche à établir le portrait d'une ville qui apparaît en transparence, formée par les parties abandonnées de l'urbanisme : son « envers ». Le collectif STALKER s'approprie un monde à part dont il faut trouver les codes, isoler des points de repères.

En lisant le manifeste, nous prenons pleinement conscience que ces espaces laissés en marge (par qui? pourquoi ?) sont habités par des gens marginaux. Pauvreté et clandestinité les tiennent à l'écart, miettes d'une ville rongée par le profit.

Marcher parmi les rebuts de la société, « en trop », plus assez rentable. STALKER quitte l'univers balisé de la ville moderne, et arpente sa périphérie délaissée par la ville, qui rappelle l'objectif du projet *Periphery Explorer*.

« Percevoir l'écart, en accomplissant le passage, entre ce qui est sûr, quotidien et ce qui est incertain, à découvrir, génère une sensation de dépaysement, un état d'appréhension qui conduit à une intensification des capacités perceptives ; soudain, l'espace assume un sens; partout, la possibilité d'une découverte, la peur d'une rencontre non désirée ; le regard se fait pénétrant, l'oreille se met à l'écoute.[412] *»*

A travers les territoires actuels **(figure 44)** est une action marchée du groupe STALKER à Rome sur un parcours circulaire de soixante kilomètres pendant cinq jours, pour souligner l'existence d'un système territorial diffus et lui attribuer une valeur parmi l'art du parcours. Négatif de la ville bâtie, les aires interstitielles et marginales des *Territoires Actuels* sont traversées à pieds, seul moyen d'exister sans médiations dans ces lieux, pour participer de

[412] www.stalkerlab.it - Manifeste de STALKER, définition du groupe par lui-même

leurs dynamiques. Une forme de recherche nomade tendue vers la connaissance par la traversée, sans rigidifier, homologuer ou définir l'objet de la recherche pour ne pas entraver son devenir. Traverser s'affirme comme un acte créatif, pour créer un système de relations au sein de la juxtaposition chaotique des temps et des espaces qui caractérisent ces *Territoires Actuels*.

La route de Stalker est partie de la gare désaffectée de Vigna Clara, et s'est poursuivi à travers les champs, les fleuves, les voies ferrées, dans la périphérie des années cinquante. Le long de ce parcours, le marcheur campe sur un terrain de football construit par des bohémiens, dort au sommet d'une colline où sont tournés des westerns, dans le chantier de construction d'une rocade routière. Bergers, pécheurs, paysans, immigrés font traverser leurs « propriétés », indiquant les sentiers, les embûches, les voies d'entrée et de sortie hors ou vers la zone.

Cette description me rappelle certaines traversées d'Athènes, quand au détour d'une large voie de circulation, je pouvais marcher cinq minutes sur une colline pour découvrir des ruches ou des troupeaux de chèvres, une maison de tôle, en plein centre ville. Ces espaces de respiration nous font réfléchir aux plans d'urbanisation de la ville, qui préfère raser de la carte ces précieux activateurs de terrain en friche. Ces tiers-paysages, terme développé par Gilles CLÉMENT, sont un fragment du jardin planétaire, une évolution du paysage abandonné à la seule nature[413]. Délaissé par la cité, ces espaces indéterminés sont peut être le futur réservoir du monde.

Il existe presque toujours une sorte de sentier qui débouche sur un trou dans un grillage pour continuer son chemin, traverser des routes, des espaces construits, pour entrer par un autre trou dans la mer. Si les pleins du bâti, ou

[413] CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du tiers-paysage*. Paris : Editions sujet/Objet, 2005.

les fragments hétérogènes de la ville, peuvent être interprétés comme les îles d'un archipel dont la mer est le vaste monde, nous pouvons dire que STALKER a navigué sur ces mers, traversées de creux.

D'autres espaces hétérogènes se ramifient et pénètrent dans la ville comme une « forêt » en expansion, système du vide. Parcs, terrains vagues, marges abandonnées infestés de ronces, un phénomène de désertion est clairement observable dans les aires marginales et les zones périphériques, en attente de structure définitive. Ce type de ville s'est construite spontanément, plus vite que les théories des architectes et des urbanistes.

Cette somme d'espaces résiduels en voie d'être saturés sont remplis de signifiés. Loin de la non-ville à transformer en ville, de l'espace privé de sens auquel une colonisation voudrait en donner, cette ville parallèle aux dynamiques et aux structures propres entretient une identité formelle et palpitante de pluralité, dotée de réseaux de relations, qui doit être comprise avant d'être saturée ou, dans le meilleur des cas, requalifiée.

STALKER propose un voyage dans les combles de la ville, dépose un témoignage d'un lieu où la civilisation entrepose ses restes et sa mémoire et où naissent de nouvelles relations, de nouvelles populations et de nouveaux dynamismes en continuelle mutation, devenir inconscient et pluriel de notre civilisation. Par conséquent, l'art sert de moyen d'accès et de célébration de l'existence,

de compréhension des valeurs des paysages parcourus et de leurs messages.

Le parcours est affirmé comme forme d'art qui permet de souligner un lieu en traçant physiquement une ligne, pré-architecture qui s'insinue dans une nouvelle nature. Traverser, instrument de connaissance phénoménologique et d'interprétation symbolique du territoire, est une forme opérante de lecture et donc de transformation d'un territoire : un projet. Traverser compose un unique parcours cognitif de contradictions criantes qui animent ces lieux à la recherche d'harmonies inouïes. Traverser et faire traverser, induire à la perception de l'actuel afin d'en diffuser la conscience, tout en en sauvegardant le sens contre les banalisations du langage.

Les *territoires actuels*, lieux de la mémoire réprimée, sont les espaces du conflit et de la contamination entre organique et inorganique, entre nature et artifice. Ici, la métabolisation des rebuts de l'homme par la nature produit un nouvel horizon de territoires non explorés, mutants et vierges, que STALKER a nommé *Territoires Actuels*, soulignant par le terme actuel le "devenir autre" de ces espaces.

« L'actuel n'est pas ce que nous sommes mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, à savoir l'autre, notre devenir autre. »[414]

[414] DELEUZE, Gilles. « Foucault, Historien du présent ». in *Le Magazine Littéraire*, N° 257, Septembre 1988.

De tels territoires sont difficilement intelligibles, et par conséquent aptes à faire l'objet de projets, du fait qu'ils sont privés d'une localisation dans le présent et par conséquent étrangers aux langages contemporains. Leur connaissance ne peut être acquise que par expérience directe; les archives de ces expériences sont l'unique forme de cartographie des territoires actuels.

Percevoir le devenir consiste à percevoir le langage inconscient de la mutation, interroger sans prétention à la description et identifier. C'est la transcendance actuelle en tant que perception inexorable de signifiés existant dans un continuel mouvement.

« La zone est peut-être un système très complexe de pièges... je ne sais pas ce qui s'y passe en l'absence de l'homme, mais à peine arrive quelqu'un que tout se met en branle... la zone est exactement comme nous l'avons crée nous-mêmes, comme notre état d'âme... je ne sais pas ce qui se passe, ça ne dépend pas de la zone, ça dépend de nous. »[415]

La tentative de définition et de contrôle de tout le territoire, mirage de notre culture occidentale, au moment même où elle semblait pouvoir se réaliser, commence à entrer en déliquescence. Les premières fissures se sont ouvertes dans le cœur de notre système, les grandes villes. Le bois qui autrefois enserrait villes et villages et où naissaient les loups et les ours, mais aussi les cauchemars, les fables et l'idée même de liberté, a été repoussé loin des villes, mis dans un coin, délimité et même, dans un acte de clémence, protégé. Ce bois réapparaît, là précisément où, dans les villes, les systèmes d'appropriation et de contrôle du territoire sont les plus vieux et délabrés. Dans

[415] TARKOVSKIJ, Andreï. *Stalker.* 1979. Film.

l'impossibilité de tout contrôler, le ciment, dont la terre a été recouverte, éclate.

STALKER pense l'espace urbain comme une organisation fractale. Cette idée est confortée par les données sur les géométries complexes, estime que le rapport entre la quantité de marges et la surface est l'indice de la richesse d'un organisme, dans la mesure où l'articulation des vides, à différentes échelles, détermine la structure même d'un organisme. Les vides constituent le "fond" sur lequel lire la forme de la ville qui, autrement, apparaîtrait homogène, informe, privée de dynamiques évolutives complexes et donc de vie.

Défendre *Les Territoires Actuels*, en garantir le maximum de continuité et de pénétration à l'intérieur des systèmes urbanisés, enrichissant et vivifiant ainsi la ville à travers la confrontation continuelle et diffuse avec l'inconnu, de telle sorte que puissent trouver un abri jusque dans le cœur de la ville le sauvage, le non planifié et le nomade.

Trois pas

On pourrait lire le travail de Stanley BROUWN, intitulé *This Way Brouwn* comme un travail de petites cartes biographiques, produit de la mémoire. En 1962 à Amsterdam, l'artiste demandait à des passants de lui indiquer son chemin au moyen de croquis et de schémas dessinés sur de bouts de papiers. Les croquis furent conservés et estampillés.[416] L'espace décrit est typiquement un espace existentiel, comme l'appelle TIBERGHIEN. Chaque passant produit une figuration diagrammatique en fonction de la façon dont son corps est affecté par le souvenir de l'action: ce souvenir prend une allure gesticulée et graphique.

«Les gens parlent en faisant des croquis, explique Brouwn, et quelque fois parlent plus qu'ils ne dessinent. Sur les croquis on peut voir ce que les gens expliquent. Mais on ne peut voir ce qu'ils ont omis, ayant quelques difficultés à réaliser que ce qui va de soi pour eux nécessite d'être expliqué.» [417]

L'ensemble de traits dans les cartes du travail comportent à la fois le dit et le non-dit, ce qui est supposé connu sans être identifié par l'interlocuteur, ce qu'il saisit sans que le dessin le montre. Les diagrammes valent autant par ce qu'ils omettent que par ce qu'ils montrent.

---

[416] BROUWN, Stanley. *This Way Brouwn*. Verlag Gebr. König, Köln, New York, 1961.

[417] TIBERGHIEN. *L'art conceptuel, une perspective.* 22 novembre 1989-18 février 1990, Musée d'art moderne de la ville de Paris. Catalogue, p.139 : «This way brouwn, 1962. Stanley Brouwn se poste dans une rue à Amsterdam. A un piéton pris au hasard, il demande de lui expliquer sur une feuille de papier l'itinéraire pour se rendre en un autre point de la ville. La plupart le note sur un papier, quelques-uns donnent seulement une explication verbale et la feuille reste blanche. Ultérieurement, Stanley Brouwn met le cachet « this way brouwn » sur la feuille.»

« La bio-graphie est une écriture du vivant, un marquage qui tient lieu de plan et dont le caractère lacunaire laisse à l'imaginaire une place extrêmement variable. »[418]

Depuis le début des années soixante, Stanley BROUWN refuse tout catalogue personnel contenant d'autres indications que la stricte description des œuvres exposées. Son retrait de toute scène publique (ainsi n'est-il jamais présent à ses vernissages) explique en partie la discrétion dans laquelle est tenu son travail. Il s'agit pourtant d'une œuvre fondée sur une rigueur et sur une cohérence interne, qui en font l'une des œuvres les plus significatives de l'Art conceptuel. Toutefois, à la différence d'autres artistes conceptuels, Stanley BROUWN se situe toujours par rapport à une réalité physique. Son langage se constitue non à l'intérieur d'un champ clos, mais toujours dans un rapport au monde.

Après avoir détruit ses dessins et ses peintures antérieurs, puis côtoyé des artistes de FLUXUS, il réalise en 1959 à Amsterdam ses premières expériences : il pose sur le sol des feuilles de papier qui conservent la trace du passage des piétons. En 1960, il commence la série *This Way Brouwn,* croquis d'itinéraire esquissés par des passants auxquels il demande son chemin et où il impose ensuite son tampon. Ces croquis n'interprètent rien ; ils décrivent une activité à la fois physique et mentale et inscrivent le lien que l'artiste entretient avec l'espace. Bien avant les artistes conceptuels américains, Stanley BROUWN montre que l'art peut naître de situations banales, être une trace de l'échange social qui en découle.

---

[418] *Ibidem.*

L’œuvre n’est plus un objet unique aux qualités esthétiques imposant sa contemplation, mais le constat d’une activité : le déplacement du corps dans l’espace.

Dans ses propositions directionnelles de 1960, Stanley BROUWN voulait impliquer la participation de tout le monde dans l’élaboration d’une œuvre qui l'incita à placer la marche, le déplacement, les distances parcourues au centre de son art. Pour cela, il annonça que toutes les boutiques de chaussures d’Amsterdam constituaient les lieux de son exposition.

Intitulée de manière précise et tautologique en 1973, *Trois Pas = 2587mm*[419], présente un casier métallique dont trois tiroirs superposés contiennent des fiches blanches imprimées. Partie d'un projet gigantesque entrepris à partir de 1971, il consiste à compter ses pas avec la plus grande précision possible, et à établir des mesures entre son corps, ses déplacements et le territoire dans lequel il évolue. Chaque casier contient des fiches dont la mention est une mesure (un millimètre) correspondant à une partie infime de la distance parcourue par un pas. Le total de toutes les fiches de un millimètre constitue la mesure de ses propres pas, soit successivement 864 mm, 860 mm et 863 mm. Il développe ses systèmes de représentation des mesures et distances pédestres par un système standardisé qu’il matérialise dans ces casiers. Peu importe ici les circonstances et le contexte du déplacement sur lesquels l’artiste ne s’exprime pas : seule la mesure des trois pas fait sens.

[419] BROUWN, Stanley. *Trois Pas = 2587mm.* 1973. Casier métallique ; 3 tiroirs superposés avec fiches blanches imprimées; 46 x 19,8 x 39,7 cm.

L’acte de marche est, pour cet artiste, le mouvement le plus banal qui soit, le plus apte à porter l’attention sur la dimension spatiale de l'œuvre.

Par la suite, Stanley BROUWN synthétise son rapport au monde dans des dessins réduits à deux traits parallèles, par exemple dans *One Meter, One Step.* L’œuvre intitulée *1x1 m, 1x1 pas, 1x1 coudée, 1x1 pied,* renvoie à l’unité de mesure linéaire, et à la mesure de son propre corps exprimée en mesure ancienne. Ces œuvres se dérobent à toute appréciation de qualité au sens traditionnel. Leur titre recouvre exactement ce qu’elles montrent. Elles ne signifient rien d’autre que ce qu’elles exhibent : le rapport entre une expérience concrète et l’espace. Ce qui relève peut-être précisément du domaine de l’art.

Être touriste, être artiste

L'utilisation plastique du mouvement a pris une ampleur supplémentaire liée à la modification des lieux dans lesquels la pratique artistique s'exprime, remarque Thierry DAVILA.

« L'un des changements les plus radicaux introduits par l'art de la fin des années 1960 et du début des années 1970 […] tient sans doute au nouveau traitement de l'espace instauré non pas, ou pas seulement au sein des œuvres mais dans le mouvement des artistes eux mêmes. Ce qui commence alors à se défaire, c'est la notion de l'atelier entendu comme lieu central de production à partir duquel l'art est acheminé vers d'autres centres – les galeries, les musées et les biens nommés « centres d'art ». Dès lors, ce n'est plus seulement d'une géométrie que l'art est amené à se réclamer, mais littéralement d'une cinématique[420]*. L'artiste, et pas seulement le performer, devient un individu par essence mobile dont les pérégrinations fondent, ou du moins influencent fortement les réalisations. »*[421]

Cet ample mise en mouvement, cette kinesthésie[422] est largement généralisée et méthodiquement explorée par des artistes apparus dans les années quatre-vingt dix et au delà comme Gabriel OROZCO, Francis ALŸS, ou le Laboratoire d'art urbain STALKER. Leur utilisation plastique de la cinématique traverse les systèmes de circulation[423]. Certains

---

420 Discipline de la mécanique qui étudie le mouvement des corps, en faisant abstraction des causes du mouvement (celles-ci sont généralement modélisées par des forces et des moments). Source Wikipédia

421 CRIQUI,Jean-Pierre. *Like a rolling Stone : Gabriel Orozco, Un trou dans la vie*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002, p. 184. Ce constat est confirmé par Rosalind KRAUSS: « La sculpture contemporaine semble véritablement obsédée par l'idée de passage, que l'on trouve aussi bien dans le *Corridor* de Nauman, dans le *Labyrinth* de Lorris, dans le *Shift* de Serra que dans *Spiral Jetty.* Ces images de passage accomplissent la mutation inaugurée par Rodin: elles transforment les sculpture, médium statique et idéalisé en un médium temporel et matériel. Elles placent le spectateur comme l'artiste dans une attitude d'humilité élémentaire face à la sculpture (et au monde), et nous permettent de subir la profonde réciprocité qui nous lie – artistes et spectateurs- à l'œuvre. », *Passages. Une histoire de la scultpure de Rodin à Smithson*, [1977,] trad. C. Brunet, Macula, Paris, 1997, p. 294.

422 *Kinesthésie* vient du grec : « *kinesis* » mouvement et « *aisthesis* » sensibilité, sensation du mouvement provoquée par les divers déplacements du corps et de ses parties. Source Larousse.

423 Cette formule est empruntée à LINGWOOD, James. « Circulation System », *Gabriel Orozco, Empty Club*, Londres : Artangel, 1998, pp. 8-11.

travaux se saisissent de cette cinématique pour en faire le principe d'un nomadisme généralisé devenant loi de la pratique artistique. De ce point de vue, la figure du touriste qui visite le monde, dont le transport constitue l'identité, semble être l'exemple le plus flagrant de cette situation esthétique.

Au Moyen-âge tous les chiens furent chassés des centres-villes pour des raisons hygiéniques. La disparition des chiens de la vie urbaine était le projet final de l'étudiant belge en architecture Francis ALŸS. Installé au Mexique depuis plus de vingt ans, chroniqueur de la vie urbaine, critique et poète, Francis ALŸS interroge l'âme de la culture sud-américaine. En marchant, il devient au passage celui qui ne cesse de prendre de l'avance et met ses pas dans ceux des autres. Il devient celui qui « suit de près » le monde qui l'entoure. La ville s'offre comme un laboratoire de formes à disposition.

Maître de l'*Art sans œuvre*, Francis ALŸS parcourt la ville à travers une bouteille en plastique (vidéo *Bottle,* 1997), déambule au gré du vent, ou traine un pot de peinture en ville, rappelant le geste de *dripping* de Jackson POLLOCK. Les déambulations hasardeuses de l'artiste travaille sur les changements d'échelle, notamment dans ses processions, ou lorsqu'il marche dans une ville chaussé de chaussures magnétiques, attirant les résidus métalliques de la cité. Avec *The Collector* (1991-1992), une sorte de jouet d'enfant (un chien) magnétique sur roulettes fait de matériaux de récupération que l'artiste traîne derrière lui, il conçoit un outil d'exploration ramassant sur son passage tous les objets métalliques, « trophées » glanés au hasard.. Le résultat de

cette première marche illustre ainsi une forme d'archéologie urbaine. En 1994, à la Biennale de La Havane, ce collectionneur parcourt la ville avec des chaussures magnétiques (*Magnetic shoes*) qui modifient intentionnellement son pas en rassemblant les vestiges de sa promenade. Englué au sol, il termine sa marche de plusieurs heures avec des pieds de géant, augmentés de tous les rebus métalliques aimantés sur son chemin. Handicapé par le poids de ses chaussures, têtes chercheuses des bas-fonds, il ralentit considérablement son allure, devenue presque grotesque **(figure 45)**.

Quand il ne déplace pas des montagnes[424], Francis ALŸS pousse un morceau de glace dans les rues de Mexico City, jusqu'à sa désintégration totale en une flaque d'eau, sculpture minimaliste. Cette pièce de 1997, *Paradox of Praxis* **(figure 46)**, tente de « dé-romantiser le *Land Art* ou la performance »[425].

Les « collections» pauvres et hasardeuses de Francis ALŸS répondent à ce que Guy DEBORD nomme des « sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent ». Dans les déplacements évoqués plus haut, la motivation tient au simple fait de saisir ces menues choses ordinaires pour s'en emparer et signifier l'espace arpenté. Ainsi, comme le souligne Michel de CERTEAU :

---

[424] ALŸS, Francis. *When Faith Moves Mountain.* 2002. 500 volontaires en ligne devant une dune de sable immense vers Lima au Perou ont déplacé la montagne de 10 centimètres. Ce projet de déplacement géologique linéaire est une réponse sociale aux tensions de la ville.

[425] ANTON, Saul. *A thousand words: Francis Alys talks about When Faith Moves Mountains*. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_40/ai_87453039/pg_2/?tag=content;col1 - site consulté le 20 février 2011, COPYRIGHT 2002, Artforum International Magazine, Inc.

« Ce qui fait marcher, ce sont des reliques de sens, et parfois leurs déchets, les restes inversés de grandes ambitions. Des riens ou des presque riens symbolisent et orientent les pas. Des noms qui précisément ont cessé d'être 'propres'. »

L'espace de déambulation redistribue sans cesse les cartes, provoque des collisions, invente des rimes surprenantes. Le plaisir de la découverte passe par le corps, par l'ambulation, par l'abandon à la géopoétique.

La *Procession moderne*[426] de Francis ALŸS reprend le déménagement temporaire du Moma de New York **(figure 47)**. Elle est imaginée par Francis ALŸS, comme un voyage d'icônes des beaux quartiers de Manhattan jusqu'en banlieue : le Queens. La ville est un terrain ouvert, alors que le Musée est un lieu fermé. Semblable aux processions traditionnelles, avec ses pétales de rose, ses chevaux, ses chiens, sa fanfare, cette procession transporte des reproductions d'œuvres cultes de la modernité du début du siècle, telles que les *Demoiselles d'Avignon* de PICASSO, *Une Femme Debout* de GIACOMETTI , *La roue de bicyclette* de Marcel DUCHAMP, et une figure vivante de l'Art contemporain, portée sur un palanquin, Kiki SMITH. Ces idoles de l'Histoire sont entrées dans l'immobilité de l'éternité. Évidemment, le Moma n'était pas d'accord, s'il pleut, si les passants les dégradent. Ces réticences sont d'ordre sécuritaire, mais remettent aussi en cause aussi le Moma comme lieu de fixation de l'Histoire, de l'Art en train de se faire[427].

---

[426] ALŸS, Francis. *The Modern Procession.* Author: Francis Alys, Harper Montgomery, Francesco Pellizi, RoseLee Goldberg, Anne Wehr (Editor), Tom Eccles (Contributor), Susan Freedman (Contributor) , Public Art Fund, 2003.

[427] Évoqué par Claire FAGNART, *Déplacement et mémoire*, Journée d'étude, 19 mai 2009 - Université Paris 8.

Kiki SMITH, artiste vivante, icône moderne, est porté comme une statue de la Vierge Marie, et pose problème au Moma. Elle questionne le nombre d'artistes femmes, vivantes et représentées au Moma, qui, de surcroît, n'a pas de département dédié à la performance. Francis ALŸS souhaite faire réaliser des copies des tableaux, en graine collées, par une technique populaire, à Mexico. Cette version alternative ne plaît pas au Moma, qui n'autorise ALŸS qu'à faire le transport d'un poster vendu au Musée. Ces copies, ambassadeurs, ou petits frères, sont comme les processions traditionnelles qui présentent des copies des reliques. La Fondation GIACOMMETTI de Zurich approuve la copie de la *Femme Debout*, car l'artiste aurait approuvé cette idée s'étant lui-même inspiré des processions égyptiennes.

Rassemblant environ deux cents personnes, la procession d'ALŸS est pensée comme une performance participative. Aucun spectateur n'est convié, seuls les passants peuvent la voir. Francis ALŸS suit la procession mais n'y participe pas. Les porteurs mexicains ont des chemises brodées pour l'occasion. Le New York Art Fond a produit cette œuvre. Le Moma a juste acheté les dessins et le film de 11 minutes, *The modern Procession*. Cette œuvre rappelle que la mémoire et l'Histoire sont construites sur le passé et que l'un et l'autre le font resurgir. La mémoire actualise le passé, alors que l'Histoire serait un lieu de connaissance du passé. Cette identification du passé est perçue avec une intensité du présent. L'Histoire est ici mise à distance, pour mieux comprendre. Cet événement lié à la mémoire est un projet ambitieux mais le scénario doit être simple, la structure de l'action doit être schématique, pour

que l'action puisse devenir un récit. Ce récit voyagera alors, telle une rumeur. Le projet de cette procession moderne, même si c'est une œuvre monumentale doit être une petite histoire, quelque chose qui pourrait survivre à l'évènement.

« Mes travaux les plus aboutis sont ceux qui peuvent se transmettre comme des histoires, sans devoir recourir au document. »[428]

Ces marches doivent s'inscrire dans la mémoire des spectateurs, activer notre imaginaire et former des récits. Une relation mémo technique se fonde sur des déplacements topologiques de l'imaginaire. Cette *Procession Moderne* ne se contente pas de présenter une fable volatile, mais bien une inscription dans la mémoire.

Ce type de marche liée à la procession, au pèlerinage, me rappelle un passage dans *La vie possible de Christian Boltanski*, de Christian BOLTANSKI et Catherine GRENIER.

« Je vais te raconter l'histoire du "marcheur de kassel", c'est une belle histoire sur l'horreur du monde artistique. Le Gac, Cadéré et moi étions très amis. Cadéré était un homme difficile, un très bel homme, grand artiste, je pense, très malheureux, haïssant tout le monde et violent. Mais un vrai ami. Le Gac et moi étions invités à la Documenta de Kassel, Cadéré ne l'était pas. Et Jacques Caumont, qui était proche de nous et qui participait à la préparation de l'exposition, lui dit: "C'est dommage que tu ne sois pas invité, alors on va faire un truc... Tu vas devenir le marcheur de Kassel. Tu vas aller à pied de Paris à Kassel, je vais te filmer au départ et à l'arrivée, tu enverras des lettres tous les cent kilomètres et, comme ça, tu seras à la Documenta." Le Gac et moi devions servir plus ou moins de garants. Cadéré était partant, mais on s'est dit: C'est vraiment dégoûtant, il est invité à condition de souffrir physiquement, en plus ce n'est même pas une idée de lui, on va plutôt monter un coup... On va dire qu'il a marché, et en fait il ne marchera pas. Donc on s'est arrangé pour que des lettres arrivent régulièrement à Caumont, et puis Cadéré lui a envoyé un télégramme, disant: "Le marcheur de Kassel arrive par le train de telle heure". C'était deux jours avant le vernissage, Cadéré arrive et

[428] Entretien avec Robert STORE et Tom ECKELS.

va voir Szeemann, sans doute assez peu au courant de l'histoire, qui lui dit: "Tu n'as pas marché, rentre chez toi". C'est un bon exemple de la cruauté du monde artistique, il n'était accepté qu'à condition qu'il souffre, qu'il aille vraiment en pèlerinage, supplier, en quelque sorte, d'exposer... »[429]

Francis ALŸS a utilisé l'identité du pèlerin, du voyageur, à Mexico en 1995. Il se présenta sur la place publique muni de la pancarte *Turista* avec d'autres travailleurs à la recherche d'un emploi (un électricien, un plombier, un peintre) qui affichaient également leurs compétences professionnelles à l'aide d'un modeste écriteau dans l'espoir de trouver un employeur. DAVILA note qu'il « fait alors du déplacement, une raison d'être, un acte social à part entière, un travail. Cette profession publiquement annoncée, cette spécialité devient un principe, une pratique, un savoir-faire.[430] » En 1997, il valide son statut d'artiste-touriste lors de l'exposition *In site 97*, organisée par les villes limitrophes de Tijuana (Mexique) et San Diego (Etats-Unis), dont le thème était la frontière **(figure 48)**.

« Alÿs décida de se rendre de Tijuana à San Diego pas directement franchissant la frontière entre les deux états, mais en décrivant une boucle autour du monde pour rejoindre l'Amérique via *Mexico, Panama, Santiago, Auckland, Sydney, Singapour, Bangkok, Rangoon, Hong Kong, Shanghai, Séoul, Anchorage, Vancouver, Los Angeles et San Diego. Pendant ce périple de trente-cinq jours, l'artiste resta en relation avec l'un des organisateurs par email. Cette correspondance électronique et toute la documentation relative au voyage ont été exposées à Tijuana. Pour réaliser* The Loop *(La Boucle), Alÿs pris soin de faire rédiger un contrat entre lui et l'institution vivante au titre duquel il avait la qualité de touriste professionnel. »*[431]

---

429 BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris : Seuil, 2007, pp. 73-74.

430 DAVILA, Thierry. *Marcher, créer, déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*. Paris : Editions du Regard, 2002, p. 18.

431 *Ibidem*, p. 19.

Il revendique ainsi l'officialité et l'efficacité de son statut de nomade, de l'inscrire dans les faits. Dès 1978, UNTEL prenait l'attitude de toursite comme prétexte à une action artistique. Vêtus d'un costume d'ouvrier type peintre en bâtiment et T-shirt sérigraphiés du mot « Touriste », le trio prenait des poses dans une ville qu'ils ne connaissaient pas pour se faire prendre en photo par les passants, qui les prenaient souvent pour des guides touristiques **(figure 49)**. Malheureusement, ceux-ci n'avaient rien à dire, car ilsvenaient d'arriver. UNTEL plaça également le statut de touriste comme œuvre d'art dans la grande galerie du Musée du Louvres en 1978. Ils improvisèrent un *Fashion Show*, un défilé de mode avec ces vêtements blancs sérigraphiés, collection « touriste », avec commentaires à haute voix d'une femme de mode. Le nomadisme fait donc bien partie de la condition artistique.

Un éloge de la lenteur, ici à travers la volonté de Francis ALŸS de porter au statut d'artiste celui de touriste, nous incite à retrouver le temps de vivre, de penser, ou de cheminer avec (ou entre) les autres, tranquillement, sans souci du temps qui passe et sans souci du point d'arrivée.

Chaque artiste invente son chemin, à son rythme. La marche peut être une quête spirituelle, personnelle et intime, politique et engagée, qui réveille une certaine jubilation d'exister, à partager.

UNIVERSITÉ PARIS VIII VINCENNES SAINT- DENIS
U.F.R. ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

N°attribué par la bibliothèque
/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/

THÈSE

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII
DISCIPLINE : ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS
ARTS PLASTIQUES, PHOTOGRAPHIE
PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT PAR

Julia DROUHIN

L'ŒUVRE DE LA MARCHE :

CRÉER DANS LES PAS D'ARTISTES FLÂNEURS

Éléments théoriques pour une cartographie sonore et mouvante d'espaces d'ambulation en expansion

Volume II

Directeur de thèse : M. Daniel DANETIS
Co-directeur de thèse : M. Roberto BARBANTI

UNIVERSITÉ PARIS VIII VINCENNES À SAINT-DENIS
U.F.R. ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

N°attribué par la bibliothèque
/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/_/

THÈSE

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS VIII
DISCIPLINE : ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS
ARTS PLASTIQUES, PHOTOGRAPHIE
PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT PAR

Julia DROUHIN

L'ŒUVRE DE LA MARCHE :

CRÉER DANS LES PAS D'ARTISTES FLÂNEURS

Éléments théoriques pour une cartographie sonore et mouvante d'espaces d'ambulation en expansion

Volume II

Directeur de thèse : M. Daniel DANETIS
Co-directeur de thèse : M. Roberto BARBANTI

TROISIÈME PARTIE

GÉOMÉMOIRE

PENSÉE POUR PAYSAGES

EMPRUNTÉS, ENREGISTRÉS, FRAGMENTÉS, CONSERVÉS

3 ÈME PARTIE – GÉOMÉMOIRE : PENSÉE POUR PAYSAGES EMPRUNTÉS, ENREGISTRÉS, FRAGMENTÉS, CONSERVÉS

La troisième partie énonce les outils de la marche-œuvre. L'espace d'ambulation est traversé et approprié de diverses manières. Pour cela, nous avons établit un rapport entre la fragmentation du réel et sa restitution sublimée, par son enregistrement et l'usage de l'échantillon, interrogeant le médium technologique du dictaphone et la pratique du *field recording*. Dans les interstices de la ville planifiée, son usage détourné s'avère extrêmement vivant. Les œuvres en marche construisent la mémoire d'une ère de la mobilité. Résistant au flux incessant d'informations actuel, l'ère tertiaire dont nous parlons à présent va plutôt activer la mémoire collective et proposer le ralentissement. Cette troisième partie insiste sur une mémoire d'un Espace-temps capté par l'artiste ambulant, et fouille les différents niveaux des paysages empruntés [chapitre 7], enregistrés [chapitre 8], fragmentés [chapitre 9], puis conservés ou abandonnés [chapitre 10]. Évidemment liée aux questions de fixation sur support et de l'archive, le thème de la mémoire est intrinsèquement attaché à la condition humaine.

Le terme « géomémoire » m'a été suggéré lors d'une discussion avec Roberto BARBANTI à propos de la thèse présente. Ce néologisme reprend les termes de *géopoétique, géopédie, géographie* et *géophonie*, une mémoire liée à la cartographie empruntée par l'artiste marcheur. Comme une anamnèse, le souvenir retrace les

antécédents de l'action sensible, résultat d'une démarche sur le terrain. L'artiste construit une *géomémoire* jusqu'à réaliser des utopies. Les traces de son travail se situent entre document et œuvre unique, comme auxiliaire de la mémoire, d'outil de préservation de quelque chose qui disparaît. La *géomémoire* se place en substitut de la mémoire, son succédané, son ersatz dont les imperfections et modifications transforment les espaces d’ambulation en lieu d'expérience sensible.

CHAPITRE 7 - EMPRUNTER

Les chemins empruntés par les artistes marcheurs sont prétextes à laisser des traces, ou au contraire, à effacer toute trace de son passage, ce qui reste difficile. Du latin *promutuari* ou *mutare*, « changer », le verbe *emprunter* s'applique aux marches d'artistes, qui établissent un dialogue avec un paysage traversé et ainsi, agissent. A partir de sons captés en Grèce, j'ai dessiné une cartographie sonore à partir des détails du quotidien qui me touchaient. J'ai voulu figer ces fragments de souvenirs, de petites histoires sans importance. J'ai pu apprécier le travail de Sophie CALLE ou de Luc FERRARI à propos de l'anecdote. Détourner le quotidien est un moyen pour réagir sur notre environnement personnel et déchiffrer les codes d'une société à travers les habitudes de chacun.

Anecdote essentielle

L'anecdote, du grec *anekdota* (*a* : opposé de, *ekdosi* : édition = qui n'est pas édité) relate un fait inédit mais ne peut pas être une preuve officielle d'un fait. Elle expose une aventure particulière, un incident a priori sans intérêt. Se rapportant aux faits divers, elle est une histoire amusante, concernant un fait peu connu, piquant, curieux. Elle peut être une particularité historique d'un intérêt secondaire, qui ne mérite pas de figurer dans les livres d'Histoire mais se divulgue facilement.

Rapportée par l'étymologie à l'inédit, ou au dévoilement d'un secret, l'anecdote fascine par son caractère bref, sa déflagration. Survenant après-coup, elle interprète le réel, en délivre un sens. Effet de réel, lapsus, le détail du récit est incisif et jubilatoire. Elle s'infiltre dans le discours, le parasite. Collection de sensations, d'affect, de pensées, de réflexions, d'images, elle est élaborée par la langue qui soigne sa chute, prépare son achèvement comme un choc, de sorte qu'elle s'inscrit dans la mémoire. Archaïque, elle réunit les Hommes dans un échange, elle ponctue la langue du philosophe qui en use pour révéler la complexité d'une pensée comme une mnémotechnique. Mineure, intime, elle est pourtant à l'origine de la légende et de la mythologie. Usée dans l'art contemporain, elle pose question sur la contingence, l'idiotie[432], ou l'évènement qui va à l'encontre de la raison et du système de l'art.

[432] JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'idiotie, art, vie, politique-méthode*. Paris : Éditions Beaux-arts, 2003.

L'anecdote développe un lien étroit avec l'Image, en construisant le réel. L'anecdote le scénarise, le conduit, et le récite comme un court-métrage. Elle participe à un acte performatif: elle est un son, un corps, une action, « une impression qui court à la surface de la vie et la déchire. »[433]

Cette définition d'Ernst BLOCH me semble particulièrement pertinente par l'utilisation du mot « impression », qui laisse une trace, une empreinte. Une anecdote imprime vivement la mémoire, elle impressionne par sa singularité. Cet acte d'impression en mouvement, ce sentiment fugace d'un évènement banal marque profondément la sensibilité, comme une incision dans les jours qui se suivent. L'anecdote est pour moi un critère radical, malgré sa futilité, seulement apparente, car elle marque violemment les esprits et construit les croyances, comme l'illustre le livre de Paul BERGIER et Louis PAUWELS, intitulé *Le Matin des Magiciens*[434], qui étudie nombre d'anecdotes particulièrement troublantes. Une grande émotion gronde toujours sous une anecdote.

Filatures

Une œuvre de l'artiste Sophie CALLE, s'intitulant *Filatures parisiennes* (1978/1979) appuie la pertinence de

[433] BLOCH, Ernst. *Traces*. Paris : Gallimard, 1998, collection Tel, p. 67.

[434] BERGIER, Paul ; PAUWELS, Louis. *Le Matin des Magicien.* Paris : Gallimard, 1960.

l'utilisation de l'anecdote, lors d'une trajectoire aléatoire **(figure 50)**. Après avoir voyagé sept ans à travers le monde, Sophie CALLE rentre à Paris. Perdue, sans projet professionnel, sans capacité précise, sans amis, elle décide de suivre des inconnus dans la rue, comme pour retrouver Paris à travers les trajets des autres. Le travail de Sophie CALLE a pu ainsi être apparenté à celui des artistes des années soixante, où le statut de l'image photographique concernait la trace, la preuve objective de leurs expériences et de leurs performances. Son œuvre se rapproche davantage en fait d'un art narratif, issu lui aussi de la même période.

Sa *Suite Vénitienne* (1980) présente un travail sur un inconnu qu'elle suivait dans les rues de Paris, personnage mystérieux qu'elle rencontre par la suite. Il lui apprend qu'il part en voyage à Venise, elle décide alors de l'y suivre en filature là-bas. Elle documente l'action de photographies et récit descriptif.

« Je suivais des inconnus dans la rue. Pour le plaisir de les suivre et non parce qu'ils m'intéressaient. Je les photographiais à leur insu, notais leurs déplacements, puis finalement les perdais de vue et les oubliais. A la fin du mois de janvier 1980, dans les rues de Paris, j'ai suivi un homme dont j'ai perdu la trace quelques minutes plus tard dans la foule. Le soir même, lors d'une réception, tout à fait par hasard, il me fut présenté. Au cours de la conversation, il me fit part d'un projet imminent de voyage à Venise. Je décidai alors de m'attacher à ses pas, de le suivre. » [435]

Sous la forme d'installations, de photographies, de récits cousus, de vidéos et de films, Sophie CALLE construit, depuis plus de vingt ans, des situations où elle se met en scène sur un mode autobiographique et selon des règles

[435] CALLE, Sophie. *Journal intime*, 1980.

précises. En associant une image et une narration, autour d'un jeu ou d'un rituel autobiographique, elle tente de conjurer l'angoisse de l'absence, tout en créant une relation à l'autre contrôlée par l'artiste.

Influencée par les théories d'Allan KAPROW de la fin des années cinquante, l'artiste s'est emparée de l'idée selon laquelle « la ligne de partage entre l'art et la vie doit être conservée aussi fluide, et peut être indécelable, que possible ». Si la vie nourrit son œuvre, l'artiste choisit les évènements, rencontres, souvenirs qu'elle expose. Les interventions de Sophie CALLE relèvent de l'approche de Guy DEBORD, lorsqu'il suggérait la « construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité supérieure de la vie ». La dimension narrative de ses installations trouve aussi sa filiation historique dans la première moitié de la décennie soixante-dix, où de jeunes artistes comme Christian BOLTANSKI (*Récit-Souvenir*, avril 1971), Didier BAY (*Mon quartier vu de ma fenêtre*, 1969-1973), Jean LE GAC (*Anecdotes*, 1974), proposaient un travail sur des gens, des choses et des situations, existant dans la vie quotidienne réelle ou imaginaire. La place importante laissé au hasard dans ces œuvres, de part l'accueil des anecdotes quotidiennes, est aussi présente dans le domaine sonore.

Hasard

La musique aléatoire est un courant de la musique occidentale savante né dans la deuxième moitié du XXème siècle, et caractérisé par l'exploitation du hasard dans certains éléments de sa composition ou de son exécution. Développée par des musiciens tels que John CAGE ou Earle BROWN, la musique aléatoire a attiré plusieurs compositeurs qui ont tenté de maîtriser ce « hasard », et d'étudier par là-même la limite entre le bruit blanc, qui contient toutes les fréquences, et la création musicale, qui les organise. Cette option de hasard — ou d'aléa — s'articule autour d'un des deux pôles qui ont émergé par nécessité de l'évolution des formes musicales.

D'une part, on s'aperçoit qu'il ne suffit pas de se donner certaines règles pour construire une œuvre musicale. Le libre arbitre du compositeur (ou de l'interprète) demeure vital pour la création et ne peut se remplacer par une suite aléatoire de chaînes de nombres. Il suffit bien que le formalisme aléatoire (mathématisé) calcule sans qu'il n'empiète sur les atouts sensibles du compositeur. C'est le sens de l'évolution de l'outil "ordinateur" dans le passage d'une informatique musicale décidant arbitrairement de règles a priori, à une construction plus tournée vers l'ordinateur simple instrument de musique.

D'autre part, et a contrario, les objets mathématiques développés grâce aux machines de calcul procurent véritablement un intermédiaire vers des paradigmes esthétiques que l'expérimentation musicale essayera petit à petit de mettre à jour. Cet intermédiaire se situerait alors

entre un ordre régulier, périodique, et un chaos incontrôlé, aléatoire et singulier. C'est le sens de l'évolution des compositions de musique aléatoire, notamment de la musique stochastique d'Iannis XENAKIS.

John CAGE a énoncé clairement son projet musical : proposer une musique qui ne se répète pas. Cette volonté se traduit dans sa proposition d'autophonie intitulée *4'33''*, une partition interprétée par David TUDOR le 29 août 1952, au Maverick Concert Hall de Woodstock dans l'Etat de New York. L'autophonie, définie selon Pierre-Albert CASTANET, lorsque le bruit se meut lui-même, il acquiert un statut d'objet sonore indépendant, si l'auditeur est invité à entendre d'une manière active (exemple : les mobiles d'alexandre CALDER, animés par un souffle de vent). CAGE présente un piano, et crée une partition. La disposition classique de la musique est présente mais détournée par une utilisation du silence des notes, et laisse place aux bruits environnants, comme le public, ou, une fois jouée dehors, un orage qui éclate. Cette performance tient de la sonodoulie : un détournement du shéma musical traditionnel au service des sons. Ce néologisme de CASTANET reprend le terme grec *δουλεία / douleia* : service, pour pointer les actes de « parasitose », de développement de « sons-bruits » dont parlaient les futuristes, d'objets sonores encore ignorés. La musique de CAGE peut être chaotique comme un torrent ou limpide comme une rivière, pourvu que le travail de l'interprète ne vienne pas en souiller le flot. Le perpétuel surgissement qui en résulte est stimulé par CAGE, qui se veut comme témoin ou passeur.

A coup de chiffres, de dés, de hasards, d'improvisation, la seule préméditation pour ma propre récolte sonore est d'avancer vers l'inattendu et ses surprises pour peupler l'absence, aller vers l'imprévisible du joueur, comme une tombola de la fouille.

L'esthétisation de l'insignifiant, du petit rien reste périlleuse. Cette démarche consiste à puiser dans le réel quelque chose de rien du tout pour ensuite le projeter dans le même réel avec une mise en scène particulière. Le carcan de l'œuvre traditionnelle fait appel au discours pour valider l'œuvre tout en affirmant sa volonté de rompre avec elle. Exposer des éléments du réel peut donner sa valeur et sa vérité à l'objet artistique, si ce fait recouvre une certaine poésie ou questionne le décalage avec le réel.

Presque Rien

Les sons collectés en Grèce ont débuté la création de pièces sonores reconstituant des ambiances passées, des échantillons de poésie rencontrés dans une vie. J'exploite ce qui m'arrive, les situations qui me frôlent. Je m'intéresse aux sons de la vie quotidienne, et certaines pièces du compositeur Luc FERRARI m'ont révélées davantage la richesse de notre environnement sonore, insignifiant au premier abord. Ce compositeur, qui s'entraînait à reconnaître les modèles de voitures à leur bruit, fait accepter dans ses œuvres le caractère essentiellement référentiel du son enregistré.

Musique anecdotique

En 1958, après des études d'analyse avec Olivier MESSIAEN, il approfondit sa passion pour les sons « concrets » et invente la « musique anecdotique » par une première pièce sonore *Hétérozygote* de 1964. A la même époque, Pierre SCHAEFFER travaillait son *Traité des objets musicaux* et la pièce de FERRARI fit scandale car elle mélangeait des sons instrumentaux et concrets. Auteur d'une série intitulée *Presque rien*, ce musicien nous questionne sur l'importance des sons habituellement mis de

côté. Ces projections sonores sont souvent issues d'une situation sociale ou poétique enregistrée, qui passe par la mémorisation du son, puis les haut-parleurs.

La partition des *Presque rien*[436] n'est pas mesurée : seuls les musiciens appelés à se rencontrer se font des signes, en plus de ceux du chef d'orchestre qui indique les rencontres les plus importantes. Les musiciens se concertent mais la partition reste hors de la temporalité classique. Seule la durée est déterminée par la bande d'une cassette. Le titre même rappelle qu'aucun son ne se raccroche à une idée musicale, ce qui désempare l'auditeur, de la même façon qu'il peut se sentir perdu en société. Si nous ne l'observons pas attentivement, nous pouvons croire qu'il ne s'y passe rien.

Presque rien n°1, le lever du jour au bord de la mer (1967-1970) garde uniquement les éléments anecdotiques, exposés sans élaboration apparente, sous la forme d'un plan séquence. Le compositeur reprend ironiquement à son compte la tradition impressionniste de la description d'un éveil cosmique (représenté par le *Lever du jour du Daphni* et *Chloée* de RAVEL, par exemple) en la dépouillant de tout flamboiement et toute stylisation.

Ce paysage sonore témoigne de l'influence de l'écoute radiophonique dont il garde un souvenir particulier de la guerre 39-45 : quatre percussions sur timbales avec un « brouillamini »[437] de voix brouillées par des appareillages électroniques, à travers desquels il entendait des messages

---

[436] CAUX, Jacqueline. *Presque rien avec Luc Ferrari.* Paris : Éditions Mains d'œuvre, 2002. Pièces sonores dans l'annexe.

[437] Luc FERRARI, propos recueillis par Dan WARBURTON, 22 juillet 1998.

surréalistes... tel des cadavres exquis. La radio offrait aux oreilles, par hasard, des plages sonores expérimentales. *Pacifique 231* d'HONEGGER marqua nettement FERRARI à quinze ans. Il comprit la différence entre la musique électronique qui utilise les sons purs, calibrés, choisis, permettant d'explorer d'une manière numérique la série; tandis que la musique concrète de SCHAEFFER ou HENRY se base sur une écoute d'échantillons. Le jeu de cette musique se développe sur la capture de sons qui ne peuvent pas être écrits d'une façon sérielle, par leur caractère trop complexe. Le premier essai de Luc FERRARI dans la musique concrète date de 1958, avec quelques études: sons animés, sons répétitifs... Il glanait des générateurs de sons au marché aux puces, dans les fabriques, les usines, pour trouver des morceaux de matériaux divers. FERRARI fut l'un des premiers à prendre le magnétophone et sortir du studio pour se balader et proposer l'usage du son enregistré à l'extérieur du studio: autrement dit, utiliser les sons de la vie, qu'il appellera les SM (« Sons Mémorisés »). Avec un Nagra, un des premiers appareils portables, il a commencé à récolter des sons sans avoir d'idées préconçues, mais simplement la volonté d'introduire dans le discours musical, un son, qui à l'origine, ne l'était pas. Les carrefours de ville, auditorium à bruits, deviennent un point d'écoute très enrichissant, devenus musées de la cité comme le préconisait Andy WARHOL.

Ces premières recherches marquent le début du Groupe de Recherches Musicales formé par Pierre SCHAEFFER, François BAYLE, Bernard PARMEGIANI... La création sonore s'apparente à l'archivage, au témoignage, tout en gardant un écart qui force le spectateur ou auditeur à

se positionner. Les mises à plat des idéologies précédentes convergent vers l'essentiel : la fixité d'un point d'écoute, une simple oreille disponible à la perception d'un certain moment sonore. Dans de nombreuses pièces de FERRARI, l'oreille devient mobile, la subjectivité devient une parole (un commentaire), et le procédé de montage apparaît davantage. Ce montage n'est pas un simple bout-à-bout mais bien un changement « d'ordre des choses pour trouver une autre vérité de langage, une autre voie, un autre chemin… »[438]

Une telle écoute n'entre pas dans la définition de l'écoute réduite chère à Pierre SCHAEFFER. Ce dernier s'exclame après l'audition d'*Hétérozygote*: « C'est du bruit! ».

Pourtant, l'œuvre de Ferrari prend racine dans la *Symphonie pour un homme seul* de 1950, co-signée avec Pierre HENRY. Cette pièce décrite par SCHAEFFER comme un art particulier, hybride, entre musique et poésie, définition qui va aussi aux œuvres de FERRARI comme *Musique Promenade* ou *Et si tout entière maintenant*. SCHAEFFER s'oriente davantage vers la théorie, et cherche à circonscrire le musical dans le seul champ des objets sonores, séparant de façon discriminatoire les sons convenables au musical des sons non convenables. Bien que ces recherches fussent utiles dans la description des objets sonores, SCHAEFFER considère le son comme un absolu en soi et réduit l'abord du fait musical. FERRARI reprend alors tous les refoulements majeurs de la musique contemporaine européenne (outre l'anecdote, la consonance, la répétition, l'improvisation...).

[438] PARANTHOËN, Yann. *Propos d'un tailleur de son*. Paris : Editions Phonurgia Nova, 2002, p. 22.

Pour FERRARI, le solfège restait un instrument de reconnaissance et de lecture des sons insuffisant. Privé de la vision, l'ouïe peut se plonger dans l'écoute des bandes magnétiques avec attention : plus d'images, plus de causalité. L'idéologie était de ne pas employer des sons en tant qu'instruments, mais en tant que « sons » sur la bande magnétique, où il abandonnait le sens causal : ce n'était plus une clarinette, un ressort ou un piano, mais « un son avec une forme, un développement, une façon de vivre »[439]. Amorce du *Sound Art*, cette démarche radicale était poussée dans le travail de Luc Ferrari par une volonté d'utiliser des sons naturels, non fabriqués, ni sophistiqués, et de définir un temps et un lieu unique : le lever du jour d'un village en Dalmatie.

Son *Presque Rien N°1* laisse entendre des choses qui se font remarquer particulièrement. En se baladant toujours avec son magnétophone et son micro, FERRARI se trouvait dans un village de Dalmatie, et sa chambre donnait sur un tout petit port de pêcheur, au milieu des collines.

« Ce port se prolongeait dans les collines, ce qui donnait une qualité acoustique extraordinaire. Tout était silencieux. La nuit, il était réveillé par le silence, ce silence qu'on oublie quand on habite en ville. (Il) entend ce silence, qui petit à petit commençait à se vêtir. (Il) commença d'enregistrer la nuit, toujours à la même heure, vers 3 ou 4h du matin, jusqu'à environ 6h. (Il) choisit ensuite les sons qui se répétaient chaque matin. Le premier pêcheur qui passait toujours à même heure, avec sa bicyclette. La première poule, le premier âne, et puis un camion qui partait à 6h du matin au grand port pour chercher des passagers du bateau qui arrivent. Les évènements imposés par la société (lui) faisaient suivre son intuition. »[440]

---

439 Luc FERRARI, propos recueillis par Dan WARBURTON, 22 juillet 1998.

440 *Ibidem.*

Presque Rien N°2 était un développement de *Presque Rien N° 1* : deux endroits, la nuit, le crépuscule plutôt que l'aurore. Il écoutait, saisi par la nuit, dans un petit village des Corbières, Tuchan, où il se baladait la nuit pour enregistrer. La nuit: le bruit des routes au loin, les oiseaux, les grillons plus ou moins proches, les cloches, les chiens...Et un autre élément : la voix, le commentaire...

Le commentaire du promeneur/observateur qui prend conscience de ce qu'il est en train d'enregistrer, et qui ajoute ses idées est très présent dans son travail. Des sons, des instruments sont ajoutés. Le fait de mettre le promeneur à l'intérieur de la prise de son, de le reconnaître comme personne, rappelle qu'il existe des sons naturels, mais qu'on peut aussi en fabriquer.

Malgré tout, FERRARI souhaitait conserver la causalité des sons. S'il s'agissait du bruit de la circulation, ce n'était pas pour faire de la musique mais pour affirmer: c'est le bruit de la circulation. Probablement influencé par John CAGE qu'il côtoyait, FERRARI prenait la musique comme une expérience pour détourner les objets et écouter le son pour lui-même. CAGE créait des situations de théâtre quand il tournait autour du piano, utilisait les sifflets dans une casserole d'eau, écoutait en compagnie de David TUDOR un programme défini mais secret. CAGE parlait de la vie courante, comme ses discours sur des anecdotes de la vie, des observations minimalistes sur le social, le sentiment, les choses vues, les choses vécues.

Avec une vaste bibliothèque sonore, FERRARI composa *Musique Promenade* en 1964, proche du travail de Janet

CARDIFF. Cette proposition avec des bribes de discours politiques et de manifestations semblait refléter le climat de l’époque. Cette pièce destinée à l’origine pour une installation à quatre magnétophones offrait un panorama de la société.

Imprimer, impressionner, écrire le réel sensible est un geste de tous les jours. Le capteur d'émotions, de singularité s'imprègne de ce qui l'entoure pour créer. Si l'acceptation du bruit dans le champ des matériaux musicaux fut progressive, Luc FERRARI a contribué plus radicalement à une mutation esthétique. Il introduit l'acceptation du caractère référentiel dans l'œuvre musicale.

« Faire entrer la société dans le son. » Cela signifie refuser l'existence d'un art autonome, détaché de la réalité empirique, mais aussi admettre le fait que certains éléments du réel ne passent pas dans l'art. L'œuvre ne porte pas le réel en elle-même, mais elle le présente à l'Autre, et empiète parfois sur les limites de l'art, toujours repoussée entre l'art et la vie. Ainsi, les premières pièces de FERRARI s'orientent jusqu'à l'enquête radiophonique, où ce que l'écologie musicale appellera un « paysage sonore », terme inventé par Raymond MURRAY SCHAFER.

Cette démarche poétique et radicale m’a fait découvrir un univers sonore délicat, qui m’a beaucoup inspiré pour composer mes propres pièces acousmatiques. J’ai pu ainsi sauter le pas qui consistait à partir en balade avec mon enregistreur, assumant de jouer du micro avec pour mission de transmettre une sensibilité, de partager un objet artistique. Les pièces de Luc FERRARI sont de surcroît

souvent teintée d'humour, et les paysages de « bruits » traversés sont de toute beauté.

Peu de bruits

Selon Dominique PETITGAND, la pensée est plus riche que la parole qui en émane. Cette affirmation explique l'économie de paroles émises dans les compositions sonores de cet artiste français. Bien que de nombreuses pièces se basent sur ses enregistrements de langage, elles laissent une grande place au silence, afin de jouer avec le sens souvent détourné des paroles projetées dans l'espace d'écoute, mots choisis avec soin. La pensée s'accompagne d'une grande quantité de matériaux sonores qui échappent à l'écriture, dont il se sert pour ses pièces : la nature d'une voix, un débit, la tonalité d'une phrase, la sonorité d'un mot, des bruits vocaux mais incompréhensibles, des respirations, hésitations… Découpée et transformée, cette matière est inscrite dans un contexte nouveau combinant voix, musiques, respirations, rires, silences. L'absence de sons est un espace dont l'artiste use pour mettre en valeur les sons qui vont suivre, et le déploie délicatement, mille-feuille de suspensions aux attentes délicieuses.

« Quel est le volume minimum
d'entrée, le seuil, au-delà duqel
les sons alentour accrochent

mon oreille, sollicitent
ma conscience et me réveillent ? »[441]

Le silence, signe de mort, laisse émerger les associations mentales que notre imaginaire peut libérer lorsqu'il n'est pas influencé ou aliéné par d'autres informations. Le silence, figé, prépare le mouvement du son qui arrive, succinte donnée vitale à la narration qui commence. Dominique PETITGAND part d'un matériau réel pour arriver à une forme dépassant l'analogie. Il combine la musique sérielle, l'accumulation, la succession, la répétition, et crée des rythmes, des glissements formels qui font écho au mouvement de la pensée. Ses pièces sont plus proches « d'une forme mentale que du documentaire[442] ».

Depuis 1992, Dominique PETITGAND réalise des « pièces sonores, parlées, musicales et silencieuses »[443] où la voix, le silence, les bruits du quotidien construisent des micro-univers. L'ambiguïté subsiste entre un principe de réalité (l'enregistrement de la parole de gens parlant d'eux) et une projection dans une fiction onirique, décontextualisée et atemporelle par le biais du montage des sources sonores. Un espace mental semble défini par le flottement des identités des lieux choisis, construisant une mémoire mouvante, qui évolue au gré de l'audition de chacun. L'artiste diffuse ses pièces sonores sous la forme d'installations, sur disques ou en concerts dans l'obscurité. Il ne propose pas une balade tranquille aux auditeurs, mais une déstabilisation, par des mots parfois cruels.

---

[441] PETITGAND, Dominique. « Sommeil léger ». In *Mes écoutes (extraits)*, Le Journal des Laboratoires, Paris : Editions Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2006, N°6, p. 24.

[442] PETITGAND, Dominique. *Notes, voix, entretiens*. Aubervillers - Paris : éditions Les Laboratoires d'Aubervilliers - École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004.

[443] C'est ainsi qu'il nomme ses œuvres.

Au-delà de toute discipline particulière, Dominique PETITGAND propose un travail d'écriture et de regards, jusque dans la musique d'ambiance des centres commerciaux. Comme dans les films d'HITCHCOCK, les œuvres de PETITGAND se situent entre réalité et fiction. La durée des silences, par exemple, est réglée en fonction de leur réception. La musique est déterminée par les enjeux du récit, par la forme du montage, ou par l'attente de l'auditeur. Lors de l'écoute des pièces sonores, le spectateur-auditeur est conduit à remplir le vide. Dominique PETITGAND ne se réfère ni à John CAGE, ni à Pierre SCHAEFFER, ni à DELEUZE ou DEBORD ; mais plutôt à GODARD, TATI, OZU, Kurt WEILL ou PEREC. Il retient de Robert BRESSON la façon dont la sécheresse, le minimum peut être au service d'une tension et d'une émotion.

Dans l'œuvre de Georges PEREC, il découvre comment l'intimité peut paradoxalement trouver à s'exprimer dans la froideur et l'impersonnalité des inventaires et des listes. Une de ses installations est composée de quatre carreaux de bois sur lesquels sont posés des feuilles titrées tels que *Petites compositions familiales*. On s'assoit pour écouter au casque *A portée de main* ou *Une protection* de 2001, compositions sonores basées sur des voix différentes, des mélodies, des silences. Au sous-sol, une autre salle blanche dans le noir est baignée dans une atmosphère composée de mots, de musique, de rires… Tous ces sons coulent du plafond, pour aménager un « cinéma pour les oreilles ». « Avoir abandonné l'image me permet de rendre plus aigu ce paradoxe : à la fois cette présence, très précisément travaillée, d'une personne, et de son absence

totale. », commente Dominique PETITGAND, qui veut que ses œuvres soient des « récits et paysages mentaux ».

Disparitions minuscules

« L'éphémère, c'est bien accueillir l'esprit de la vague, accepter le fluant et le flottant, une vie passage pourtant essentielle qui trouve dans l'élément aquatique sa réalité et sa métaphore. »[444]

Lors d'une projection sonore collective dans un jardin parisien, *Parisonic*[445], j'ai proposé une écoute au casque d'une pièce intitulée *Les Disparitions Minuscules* **(figure 51)**. Pour sa première édition, *Parisonic* abordait les questions actuelles de notre relation à ce qui nous entoure, en présentant le travail d'artistes pour lesquels le son est le moyen, le matériau et le véhicule d'une attention, d'une sensibilité et d'un questionnement sur cet environnement.

Issu des pratiques documentaires et radiophoniques, le *field recording* (prise de son environnementale) investit aujourd'hui le champ des arts plastiques par des formes multiples débordant et ouvrant largement son cadre documentaire original. Attentifs au monde qui les entoure, les artistes portent une attention particulière au contexte d'apparition de leur travail et le réalisent souvent en fonction

444 BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, 2003, p. 20.

445 Projections sonores au jardin, psonic.free.fr

de cet environnement, qu'il soit social, acoustique, architectural ou politique.

Diverses approches et contextes sont l'objet de l'attention de ces artistes :

-Sons produits par les êtres vivants aquatiques et terrestres, activité à la lisière de la science et de l'écologie

-Phénomènes naturels : écoulement d'une rivière, vents et souffles, fonte des glaces…

-Paysages sonores "naturels", échos en montagne, espace sonore du désert, chant des dunes…

-Environnements urbains, chaque ville porte une "signature" sonore, acoustique d'un lieu, lieux de passage…/Sons inaudibles: hydrophonie, rayonnement électromagnétiques, ultrasons…

-Architecture : vibrations dans les éléments de l'espace d'exposition, dans un immeuble…

-Les fictions, anticipations : "cinéma pour l'oreille" convoquent les sons du réel pour créer des formes radiophoniques, conceptuelles… qui puisent dans l'ici et maintenant l'ailleurs et le futur.

-Les relations humaines et ses récits.

Toutes les pratiques qui en découlent, enregistrement et diffusion « tel quel » (on parle alors de *phonographie* comme « photographie sonore »), mixage d'environnements, fictions et pièces radiophoniques, documentaires sonores, ont pour trait commun une attention portée au monde, à l'homme, une sensibilité à l'environnement. *Parisonic* proposait d'en explorer les formes en invitant des artistes dont le travail singulier parle directement de notre relation au monde.

Mes prises de son sur l'île d'Yeu d'insectes multiples, de fourmis dans leur terrier ou de bigorneaux dans la mer qui se retire à la marée, enregistraient cette activité vivante au moment où elle disparaissait. Après une lecture de la

Disparition[446] de Georges PEREC, je fus saisie par le fait que je ne me fusse pas rendu compte tout de suite de la disparition de la lettre « e » dans cet ouvrage. Cette absence minuscule, de l'espace d'une lettre, pourtant très fréquente dans la langue française, me révélait soudainement l'immense effort de l'auteur pour dissimuler subtilement cette disparition. *Les disparitions minuscules* au jardin, pour le festival *Parisonic*, amenait l'auditeur à prendre place sur une chaise longue, sous les lilas, et d'écouter calmement la pièce au casque. L'écoute attentive pouvait se faire à deux ou en solitaire. Étant parfois discrète, la pièce laissait aussi la place aux sons environnants naturels et ceux des autres artistes. Les flux sonores allaient et venaient, disparaissaient pour mieux apparaître. Nourrie de disparitions discrètes, cette pièce met l'accent sur un espace de retrait, d'abandon, d'excitation avant la tempête.

Les lieux naturels sont des objets de captations couramment pratiqués. Parfois inhospitaliers, comme le désert, les lieux naturels inspirent bon nombre d'artistes, comme nous avons pu le vérifier avec les marches de Hamish FULTON ou Richard LONG.

Désirer s'immiscer dans la jungle des signaux sonores engage l'artiste ambulant à construire un agencement, une sorte de constructivisme. Construire un ensemble. Construire une région. Les piétons planétaires ont recourt à la fiction pour provoquer l'imaginaire, révéler l'invisible.

« Ces esthétiques de la fluidité ont en commun une approche subtile, sensitive du territoire qu'il s'agisse d'initier des chemins, de questionner des habitudes ou d'inciter le spectateur à se distancier

[446] PEREC, Georges. *La disparition*. Paris : Gallimard, L'imaginaire, 1969.

des formes de réception passive. Elles se fondent sur une dimension évènementielles et non reconductible, la transmission d'un vécu ou d'une expérience personnelle, la mise en œuvre d'une situation et reposent sur un partenariat avec le public invité à tramer les dimensions réelles et fictives pour prolonger le voyage au delà du temps imparti par un rendez- vous programmé. »[447]

Steve PETERS dresse le portrait du désert à la fois d'une journée et d'une année d'un site dans le Nouveau-Mexique. Les glaciers inspirent Chris WATSON ou Lionel MARCHETTI. Peter CUSACK a collecté les sons du lac Baïkal en Sibérie au moment de sa fonte, à la fin du mois d'avril. Outre le son des morceaux de glace qui s'entrechoquent, il a également recueilli quelques moments impromptus de la vie des habitants du rivage, comme cette personne qui tombe au travers de la glace qui se brise et dont la trace sonore se propage sur plusieurs centaines de mètres jusqu'au micro immergé de CUSACK. Le micro retient souvent bien plus que l'objet direct de l'attention du preneur de son. Dans la *chambre claire,* Roland BARTHES constate que, lorsqu'on regarde une photo, le référent « adhère » à la situation qui consiste à regarder au point de ne plus voir la matérialité de la photo qui devient transparente pour ne voir que la grand mère ou le chien saisi par l'objectif au détriment des matières, structures, couleurs, formes, et ryhmes qui en constituent la musique visuelle. Nous pouvons faire la même analyse concernant l'entreprise phonographique des chasseurs de sons. En effet, lors de leurs ambulations, les artistes sonores qui pratiquent le *field recording* se projetent dans un espace qu'ils ont choisi mais qui leur réserve des évènements inattendus. Quand l'idée du projet est amenée, elle diffère souvent de la volonté initiale : *in situ*, le chasseur de son rencontre des objets sonores qu'il n'avait pas

[447] DE MORANT, Alix. « Mobiles Créateurs ». In *Stradda n°10*, octobre 2008.

imaginé, et son outil d'enregistrement capte des ondes inaudibles, ou construit un espace différant du lieu de captation. Là réside la magie, la création sonore issue de l'interpénétration de l'espace-temps et d'un paysage foulé par le micro de l'artiste : le sens de la composition prend forme, loin des studios de montage, absorbant les aléas des flux perturbés par la présence du corps ambulant.

Lointain trafic ou chant des phoques, omniprésents en ville ou encore non entendu, les objets sonores souvent discrets révèlent leur richesse lorsqu'ils font l'objet d'un enregistrement spécifique. Les enregistrements de phoques et de glace qui se frottent captés par Philip SAMARTZIS en Antarctique en 2009 ont fait l'objet d'une installation à Cast Gallery à Hobart, intitulée *Crush Grind*, pour l'ouverture du festival MONA FOMA.[448] Cette projection sonore en multidiffusion immersive plonge l'auditeur dans une autre planète, les sons ainsi décontextualisés deviennent un langage fascinant des terres glacées **(figure 52)**.

Souvent, et en particulier aux oreilles des citadins, le collecteur de sons capte non seulement un lieu et un moment, mais surtout une époque, une tradition, menacée par le passage du temps. C'est le cas des lieux naturels, mais aussi de la ruralité et même déjà de l'industrie, prise dans un cycle d'activités et de désaffectations.

Les mouvements de troupeaux de moutons sont enregistrés par Éric LA CASA et inclus dans sa pièce sonore *Les pierres du seuil***,** tandis que QUIET AMERICAN enregistre différents aspects des techniques d'irrigation dans le sud-est

[448] Entretiens de Philip SAMARTZIS par Julia DROUHIN, 20.01.2011, Hobart, Tasmanie, Australie ; 19.02.2011, Bogong, Victoria, Australie. Annexes.

asiatique. La ruralité est aussi le lieu de métiers anciens, comme celui de fondeur de cloches, saisi aussi par Éric LA CASA. Philip CORNER visite une usine textile en Italie et écrit une partition pour ses différents outils. MNORTHAM capture le son du vent s'engouffrant dans deux tours de métal, Jon TULCHIN récolte aussi ces moments où industrie et nature se rejoignent dans la désolation.

Ces approches radiophoniques d'espaces d'ambulation parcourus proposent des voyages sonores projetés dans un espace autre (chez soi par la radio, dans un jardin, un centre d'art…). Le contexte architectural, aménagé, du lieu, permet une décontextualisation des compositions, dans une concentration optimale pour les entendre, au sens de comprendre. La délocalisation géographique première des sons récoltés donne lieu à leur déphonisation, perte de leur source, ce qui permet à l'auditeur d'en faire un nouveau corps, pour élaborer de nouvelles perspectives, par et pour soi-même.

CHAPITRE 8 - ENREGISTRER

Si enregistrer vient de « registre », nous allons étudier plusieurs manières de recueillir et conserver le son sur support. Déjà, nous évoquerons les premières fixations, progrès technologiques qui permirent les expériences des poètes lettristes et un art des sons fixés développé par Michel CHION, pour comprendre l'engouement de la pratique ambulante des artistes du *field recording,* et enfin évoquer l'utilisation des médias numériques actuels au cœur des fabriques d'espaces d'ambulation en expansion.

Premières fixations

« Thomas Edison a inventé le phonographe. Mais dix-sept ans plus tôt, en 1860, un français, Edouard - Léon Scott de Martinville, était parvenu à retranscrire des ondes sonores sur une feuille de papier noircies par la fumée d'une lampe à huile. Les retranscrire, mais pas les réécouter. C'est chose faite : des ingénieurs américains ont réussi à "faire parler" cet exceptionnel document, qu'on peut entendre pendant dix secondes, sur le site www.firstsounds.org : Au clair de la lune, fredonnée par une voix féminine mal assurée. On peut comprendre qu'avec un nom comme le sien, M.Scott de Martinville n'ait enregistré ni la Marseillaise, ni Ca ira. Il aurait pu choisir une chanson politiquement plus neutre comme Cadet Rousselle, Le Bon Roi Dagobert ou Frère Jacques. Pourquoi diable a-t-il fait d'Au clair de la lune le premier document sonore de l'histoire de l'humanité? L'ami Pierrot n'avait pas de plume pour écrire un mot. Du fond de son lit, il invitait le demandeur à aller frapper ailleurs, chez la voisine. C'était la première atteinte à l'écrit. La naissance de l'audio-visuel. »[449]

Nous pourrions dater l'invention de l'enregistrement sonore à 1857 et au « phonautographe » d'Édouard-Léon SCOTT DE MARTINVILLE[450], qui précède d'une vingtaine d'années les inventions respectives de Thomas EDISON[451] et de Charles CROS.[452] Mais nous pourrions aussi faire remonter l'enregistrement du son à 1552 et au *Quart Livre* de François RABELAIS[453], dans lequel PANTAGRUEL, lors d'un voyage en mer, croit percevoir des voix venant des eaux. Intrigué, il demande à ses camarades s'il est le seul à entendre ces voix étrangement désincarnées. Le capitaine lui explique alors que ces voix proviennent d'une bataille antérieure ayant eu lieu en hiver sur cette mer glacée. Les paroles et

449 SOLÉ, Robert. « Au clair de la lune ». In *Le Monde* - vendredi 28 mars 2008.

450 L'appareil pouvait enregistrer le son, mais pas le restituer. Il gravait avec un stylet les formes d'ondes des sons captés sur une feuille de papier enduite de noir de fumée.

451 Thomas Alva EDISON invente le « phonographe » dont il réalise le premier prototype en 1877.

452 Charles CROS formule de son côté le principe de son « paléophone » en avril 1877, sans avoir connaissance des travaux de son collègue américain.

453 RABELAIS, François ; DEMERSON, Guy ; RENAUD, Michel. *Le quart livre*. Paris : Seuil, 1997, collection Points.

les sons de la bataille ont gelé et maintenant fondent et ressurgissent. Le rêve de l'enregistrement du son est donc apparu bien avant les premières possibilités techniques de réalisation. Et s'il est assez communément admis que l'émergence de nouvelles technologies peut stimuler de nouveaux modes de pensée et influencer la création artistique, soulignons que l'art préfigure parfois les évolutions techniques à venir. En tous cas, la littérature annonce une pléthore de signes « avant-coureurs » qui préfigurent l'enregistrement du son. La réalisation technologique que constitue le phonographe succède donc à des siècles de fantasmes littéraires et artistiques.

Consacrons quelques lignes au contexte historique de la fin du XIXème siècle et au développement des techniques d'enregistrement du son, qui ont joué un rôle déterminant dans l'émergence d'une nouvelle manière d'écouter, préfigurée par RABELAIS. L'avènement de l'ère industriel conduit à deux changements fondamentaux dans le rapport de l'homme aux « sons » et aux « bruits », comme nous l'avons évoqué précédemment : un environnement sonore nouveau, de plus en plus bruyant et que l'on doit principalement à l'essor de l'industrie. Les sons des machines, les sons de la ville moderne, même s'ils se sont installés progressivement, ont dû constituer, à l'époque, une véritable révolution sonore. D'autre part, la possibilité nouvelle de conserver la mémoire des sons grâce à l'enregistrement, même si la qualité « réelle » d'un tel enregistrement nous paraît aujourd'hui dérisoire, la simple possibilité de l'enregistrement a stimulé l'imagination d'un grand nombre d'artistes, comme nous le verrons.

D’après Douglas KAHN, ces deux changements fondamentaux contribuent au développement d'une nouvelle « auralité »[454], c’est-à-dire d’une nouvelle manière d’écouter, liée à un nouvel environnement sonore et aux possibilités du son enregistré et reproduit. Le simple fait de pouvoir entendre sa propre voix constitue déjà une vraie révolution. Mais il faut également souligner le fait que, contrairement à l’oreille qui filtre en permanence les stimuli auditifs pour isoler les informations qui l’intéressent, le phonographe capture tous les sons de manière indifférenciée. L’enregistrement phonographique a donc permis de faire ressurgir un certain nombre de sons, en particulier, tous les sons que l’oreille avait pour habitude de « refouler ».

Roberto BARBANTI s’est interrogé à propos des premiers « ultra-instruments ».

« Ces innovations techniques doivent être évaluées dans leur ensemble. Disque, radio, magnétophone ont une caractéristique en commun : ils n'ont plus aucune spécificité. En effet, ils sont capables, par la nature constitutive de leurs qualités techniques intrinsèques, de reproduire et de diffuser tout type de sons. Cette capacité, pour laquelle ils ont été conçu, en cache une autre: celle de produire aussi des sons nouveaux. Si, pour le magnétophone cette capacité de production d'événements sonores nouveaux ne demande pas à être prouvée, elle est par contre, moins évidente en ce qui concerne le disque et la radio. Quant au disque, ou à son précurseur le phonographe, on peut parler de capacité de production sonore en ce qui concerne la matérialité du support lui-même qui a été « travaillé » et « gravé » par nombre d'artistes ou alors utilisé d'une façon non conventionnelle: que l'on pense, par exemple, aux travaux de SARKIS, de Milan KNIZAK, de Pierre SCHAEFFER.[...] » [455]

En ce qui concerne la radio (qui est en apparence uniquement un outil de diffusion spatiale du son), nous

---

[454] *Aurality* en anglais, voir KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts.* Cambridge : MIT Press, 1999, pp. 9-13.

[455] BARBANTI, Roberto. *Les origines des Arts multimédia, l'influence des mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art.* Nîmes : Lucie Éditions, 2009, p. 55.

avons là aussi différentes modalités de l'utiliser en tant instrument « producteur » des sons: soit en intervenant en amont sur les émetteurs, soit en aval sur les postes de réception, comme en témoignent, entre autres, les œuvres de Bill FONTANA, et de John CAGE[456].

L'usage d'appareils d'enregistrements vintage aujourd'hui pourrait être représentée par le travail d'un jeune plasticien, Alexis MALBERT, qui travaille les supports d'enregistrements comme une matière première, afin d'en extraire des sons particuliers et de créer de la musique.

TAPETRONIC, son nom de scène, s'inspire du nom *Tape,* customisant des cassettes à bandes magnétiques (*tape* en anglais) pour construire ses sets **(figure 53)**. Après un passage à l'école des beaux arts, il a expérimenté le collage d'objets, des installations sonores, pour arriver à des performances de cassettes plus dansantes. La gamme d'instruments préparés, de magnétophones et cassettes préparées lui permet d'improvisation dans la gestuelle, comme le scratch. Il laisse la place au *feeling* avec le public. Il expérimente une recherche de sons, fabrique lui-même ses objets, la cassette et le magnétophone. La mécanique de la bande tourne : TAPETRONIC enleve le champ magnétique, retire une bande, modifie un moteur inséré dans une cassette, qui par la vibration créera un son. Le support d'enregistrement est la base, dans une démarche d'arts plastiques d'abord.

Le problème dans l'enregistrement reste l'espace figé, alors que la musique est vivante, elle se partage. Alexis

[456] KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts.* Cambridge : MIT Press, 1999, p. 55.

MALBERT donne une seconde vie aux magnétophones préparés et fait vivre la musique ainsi. Ses bricolages d'outils d'enregistrement sont des instruments à cartes, comme s'il peut changer les cartes. Le côté visuel est transformé aussi, il faut détourner l'objet. Utiliser des magnétophones rappelle la musique concrète. Pour comprendre cet usage désuet d'instruments des années soixante, il faut savoir qu'il a commencé à bricoler les cassettes à vingt ans. Les dispositifs se retrouvent, malgré le temps qui passe. La pratique de la cassette est originale dans notre ère de l'ordinateur. Il a grandi dans un univers de musiques rock, toujours plus intéressé par les musiques populaires et leur côté plus festif.

En concert, une énergie se crée quand il y a des décalages, des erreurs. Le côté mécanique qu'il travaille est différent du *circuit bending* (circuit électroniques court-circuité pour créer des sons aléatoires), sauf qu'il rajoute des boutons, sans détourner des circuits imprimés.

Le support d'enregistrement *Dimaphon*, un disque magnétique est un support sur lequel il travaille en ce moment, sorte de disque noir souple magnétique, des années trente, comme les disquettes, utilisées pour la radio, sans boîtier. Cela fonctionne sur un lecteur comme une platine vinyle, avec un bras et un plateau, utilisé pour les messages enregistré, mais peu popularisé. Il essaie d'en fabriquer, avec des tickets de transport par exemple, en récupérant la bande magnétique qui est dessus. Ou alors des rouleaux de bandes pour cassettes, qui enroulés forment un disque qui peut être lu sur la tranche de la bande, d'une épaisseur de la bande. De nombreux

instruments désuets sont répertoriés sur son blog, *la voix de son disque*, ou son magazine gratuit *Discuts*[457], enquête sur les supports sonores physiques disparus, comme les enregistreurs à fil, disques vinyles russes sous forme de sillons gravés sur radiographies entre les années trente et soixante, ou livres magnétiques.

Ces modes de fixation et de diffusion sont donc aussi des instruments de production de l'Art. Le développement de nouvelles technologies est souvent lié aux trouvailles artistiques. Nous pouvons le voir en analysant l'émergence d'outils d'enregistrements qui ont permis l'essor de la poésie sonore, de l'art radiophonique, du *field recording...*

[457] Discuts.blogspot.com, magazine des manipulations sonores.

Poésie sonore et Lettrisme

L'avènement du studio portatif dans les années cinquante (le dictaphone et le magnétophone) a influencé l'essor de mouvements tels que le Lettrisme, qui se base sur le langage pour le décortiquer et en extraire une vocalité et une richesse de sons infini.

« On pourrait supposer qu'avec l'apparition de l'imprimerie, il se créa un moule commun aux multiples langages des poètes (la plupart locaux, utilisant l'idiome de leur province et non un langage unifié). L'imprimerie aurait alors donné à la poésie une existence nationale et non plus régionale. L'idée est peut être fausse, mais elle n'en est pas moins séduisante, surtout si l'on pense qu'au XXe siècle (l'An I d'un nouveau futur), l'accroissement des machines électroniques (et non plus mécaniques) fait naître un art paranational, extracontinental, grâce aux nouveaux moyens de transmission que rien ni personne ne pourra plus désormais arrêter. Nous assistons pour la première fois au monde à la personnalisation de chaque voix. »[458]

Ce mouvement s'est donc basé sur la faculté d'enregistrer la voix et d'en faire une matière première infinie. Il faut tout de fois distinguer Lettrisme et Poésie sonore.

« Le Lettrisme est la négation de la poésie sonore »[459], affirme Frédéric ACQUAVIVA. Ce compositeur s'inspire de ce mouvement érigé par Isidore ISOU pour créer des pièces sonores menées par un système d'autophage, ou le compositeur mange ses mots et s'auto-sample. Sa dernière œuvre en huit parties de quarante minutes, *Le Disque* (2010), travaille sur l'idée de redéfinir la notion de musique et questionne l'enregistrement de la voix et ses possibilités

458 CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale*. Paris : Éditions Jean Michel Place, 1979, p. 41.

459 Entretien de Frédéric ACQUAVIVA par Julia DROUHIN, avril 2010, dans une rue pavée à Bastille, Paris, France. Pedilüv, émission de création radiophonique hebdomadaire sur RadioCampusParis, entretien présent sur l'annexe audio de l'appareil documentaire.

aujourd'hui **(figure 54)**. Il propose des installations sonores qui mettent souvent l'auditeur en péril, le laissant libre de ne pas enregistrer ce qui se passe, ou le forçant à subir une masse sonore. S'il déteste la musique, Frédéric Acquaviva puise dans ce dégout une volonté de dépasser ses limites et étendre ses expériences sonores. Il questionne le son, la voix surtout, inspiré par les personnages historiques qu'il a rencontré comme Henri CHOPIN ou Maurice LEMAÎTRE. Il précise tout de même qu'il ne fait ni du Lettrisme, ni de la Poésie sonore, mais il est compositeur. La vocalité devient sa matière première, loin du chant, et lui permet de troubler l'écoute d'autres éléments sonores comme du clavecin, sans rythme régulier, fuyant les beats réguliers de la musique militaire.

L'usage du corps dans l'art, particulièrement dans la musique acousmatique, l'a mené a s'enfermer dans le donjon de MAITRESSE CINDY deux mois, sans lumière. Théorème pour un corps assigné à résidence, pour éprouver la composition horizontale et verticale, usant de trous. Cette pièce, *Le Disque*, comporte de longs silences, ce qui induit qu'elle ne peut pas passer sur France Culture ou France Musique qui ne peut pas dépasser huit secondes de silence, de blanc. Cette pièce est destinée à être jouée dans huit pays en rotation, au même moment. Toujours lié au geste et au corps, une autre pièce de un vingt quatrième de secondes, *Exercice spirituel*, 2007, active la synesthésie, comme une image subliminale. Au-delà de la brièveté de la pièce, le but était de sampler et réduire le plus possible n'importe quel son. Il obtient donc un son contenu dans n'importe quel son de l'univers, tel un ADN de l'univers sonore.

La poésie sonore n'est pas ordonnée en vers mais découle de cris, des sons, des souffles, des paroles, une voix, comme le décrit le compositeur Dieter SCHNEBEL dans son livre *Musique de son et de sens*[460] :

« Quelque chose de différencié et de compliqué comme toujours, (...) une composition de processus d'émission phonique: mouvements de la langue et des lèvres, de la bouche travail du larynx - tout cela nourrit par le souffle. La musique comme émission phonique, voire comme son devenir." Une nouvelle poétique du son se met en place avec des phrasés qui ne sont ni chantés ni utilisés. En 1947, Antonin Artaud écrit une pièce sonore commandée par la Maison de la Radio, Pour en finir avec le jugement de dieu. Censurée jusqu'en 1968, cette pièce évoque un dieu sans majuscule, dont le récit s'adresse à tous, par le "truchement de rythmes, de vibrations sonores, de phonèmes, sans passer par la grammaire, la syntaxe, ou le vocabulaire d'une langue maternelle. »[461]

La poésie d'ARTAUD se rapproche de celle des dadaïstes. C'est « une sorte de mixage schizo de tous les langages possibles, de tous les vocabulaires, de tous les phonèmes, de tous les sons, (...) mixage qui relève directement de la pensée poétique elle-même, avant qu'elle ne se constitue en littérature, en peinture, en musique, en linguistique, en discours codifié. »

Ces poèmes vécus et directs créent une nouvelle expérience radiophonique. Le théâtre, a dit ARTAUD, « n'est pas rien mais se sert de tous les langages: gestes, sons, paroles, feu, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour reproduire ses manifestations. »[462] Le développement de la poésie sonore

---

[460] SCHNEBEL, Dieter. « Musique de son et de sens ». In BARRAS, Vincent ; ZURBRUGG, Nicholas. *Poésies sonores*. Genève : Contrechamps, 1993.

[461] LEBEL, Jean-Jacques ; LABELLE-ROJOUX, Arnaud. *Poésie directe, happenings, interventions.* Paris : Opus International, 1994, p. 15.

[462] ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et la culture, Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, pp. 16-17.

s'explique aussi par les innovations technologiques, nécessité abordée à propos de l'art des bruits par rapport aux énergies des cités. L'apparition et l'utilisation du magnétophone à bande qui, contrairement au magnétophone à fil, permet le montage et la surimpression.

Cette utilisation permet de procéder au *cut-up* et de permuter comme l'ont fait William BURROUGHS et Brion GYSIN. Henri CHOPIN l'a souligné en parlant de l'usage du magnétophone :

"Découvrant là un monde sans limites, des lallations aux déchirures phoniques. Cela se passe sur et avec un magnétophone Révox. A charge pour moi de greffer des moyens techniques comme les échos, les changements de vitesse, effets de larsen, et d'assumer un montage final; avec des collages sonores."[463]

Parmi les autres poètes sonores, on peut citer Arthur PÉTRONIO et sa poésie totale verbophonique, Paul de VREE en Belgique, Ladislav NOVAK en Tchécoslovaquie, Bengt Emil JOHNSON et Sten HANSON en Suède et John GIORNO aux Etats-Unis[464]. Henri CHOPIN cite également un certain nombre de compositeurs et musiciens américains qui s'intéressent à la voix et à la *sound poetry*, un terme beaucoup plus vaste que poésie sonore, qui est un peu un mot fourre-tout qu'on utilise pour décrire tout ce qui s'apparente.

Parmi ces personnalités du monde musical, on retrouve John CAGE (qui a composé quelques pièces vocales dont *62 Mesostics Re Merce Cunningham*, pièce

---

[463] CHOPIN, Henri. « Poésies sonores ou l'utopie gagne ». revue *Les cahiers de l'IRCAM, Recherche et Musique*, numéro six, consacré à « Musique : texte », Paris : IRCAM - Centre Georges Pompidou, 1994, p. 56.

[464] GIORNO est l'inventeur de *Dial-A-Poem*, un standard téléphonique dont les utilisateurs pouvaient composer le numéro pour écouter un poème. On pouvait ainsi entendre BURROUGHS, GYSIN, Allen GINSBERG, Emmet WILLIAMS, ou encore CHARLES B.

proche, selon CHOPIN, des crirythmes de DUFRÊNE), Jackson MACLOW, Dick HIGGINS, Aram SAROYAN (connu pour son poème répétitif *crickets* de 1965 : « Sur un seul sillon en fin de disque, est gravé un mot – crickets – que l'auditeur peut entendre le temps qu'il veut, une minute ou une année », Anthony GNAZZO, Steve REICH (qui a composé des poèmes sonores basés sur la répétition et le déphasage progressif d'une même boucle de voix sur deux magnétophones différents, comme *Livehood, It's Gonna Rain* ou encore *Come Out*), Charles DODGE, Alvin LUCIER et sa pièce *I am sitting in a room*, ou encore Robert ASHLEY.

CAGE proposait ainsi d'écouter tous les sons, et de déconstruire la musique de façon à la rendre autonome, et par ce biais faire entendre les autres sons de l'environnement dans lequel on la présente. Les paysages sonores sont une manière de découvrir les sons du quotidien pour écouter entre les strates et éduquer l'oreille. Pour ce, l'écoute de fragments est efficace car elle surprend l'auditeur. En considérant une pièce sonore composée de fragments sonores, nous suggérons que ces fragments peuvent être indépendants, écoutés isolés les uns des autres sans perdre leur valeur.

L'art de fixer les sons

Michel CHION a introduit la notion de « son fixé »[465]. Il définit la musique concrète concrètement à même le son, sans passer par l'écriture, et aussi comme objet sonore fixé sur tout support d'enregistrement, et n'existant que sous cette forme. Le principe fondateur de fixation du son reste l'enregistrement. L'« acousmatique », liée à la musique concrète, « surgit comme l'enfant naturel né d'un couple clandestin: l'art musical et la radiophonie »[466], selon François BAYLE. Elle est concevable à partir du moment où les techniques d'enregistrement permettent de conserver une trace, une image fidèle des phénomènes sonores, manifestations éphémères, volatiles qui, jusqu'à l'avènement de la captation du son, à peine apparus, disparaissaient à jamais. Cette situation d'écoute acousmatique caractérise, grâce à son exhumation par Pierre SCHAEFFER, la manière de recevoir les sons par la radio, le disque, le haut-parleur. Cette musique invisible agit sur la psychoacoustique de chacun.

Marcher sans voir, lors d'ambulations sonores, rejoint alors la formule de François BAYLE, « écouter sans voir »[467], reprise du philosophe PYTHAGORE, qui prônait une transmission du savoir purement sonore, sans voir le maître, afin d'optimiser la concentration. Ainsi, les informations énoncées devaient être mieux assimilées par les auditeurs,

---

[465] CHION, Michel. *L'Art des sons fixés ou la Musique concrètement*. Fontaine, Paris : Éditions Métamkine/ Nota-Bene/ Sono-Concept, 1991.

[466] BAYLE, François. *Rimage ou la Transgression acousmatique*. Milan : Musica Realta, 1991, p. 3.

[467] BAYLE, François. *Musique acousmatique, propositions... ... positions*, INA-GRM, Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1993, p. 49.

vierges de toute influence de l'attitude de l'orateur. BAYLE s'en inspira pour décrire la musique dite « acousmatique »[468], agencement de sons dont on ne connaît pas l'origine, libérant ainsi toute leur poésie. Les sons ne sont plus attachés à une cause, mais peuvent enfin exister comme objet sonore insensé, pour réinventer une ontologie du sonore.

Comme l'explique Francis DHOMONT[469], la découverte qui permet au phénomène audible d'échapper à la disparition ne pouvait rester neutre. Pense-t-on qu'elle soit sans effet sur notre perception auditive du monde? N'est-elle pas assez bouleversante pour provoquer une mutation ou, au moins, de considérables changements dans l'art des sons?

L'acousmatique ne donne pas à entendre quelque chose qui ressemble, même de très près, à ce qu'a voulu le compositeur. Cette réplique du son, beaucoup plus précise que n'importe quelle notation écrite[470], restitue en effet avec une fidélité incomparable les moindres intentions de l'auteur. De plus, en ne dirigeant pas l'écoute vers des paramètres que met en évidence une représentation graphique, elle autorise tous les parcours de l'imaginaire en fonction des visées différentes qui seront choisies. L'acousmatique est

---

[468] Attribué à PYTHAGORE, ce mot du VIème siècle avant J.-C. a été repris par Pierre SCHAEFFER, puis François BAYLE, compositeurs français de musique électroacoustique du GRM, pour décrire la musique acousmatique projetée lors de concerts d'enceintes en acousmonium. Du grec *akousma,* perception auditive. La musique dite acousmatique, art né de la radio, a pour but de développer le sens de l'écoute, l'imagination et la perception mentale des sons. Ceux-ci sont fixés sur un support, sans en connaître la source.

[469] DHOMONT, Francis. *Circuit : musiques contemporaines*. Vol. 4, N° 1-2, 1993, pp. 55-66.

[470] Francis DHOMONT relève au passage la contradiction grossière qu'il y a à prétendre, comme le font certains de ses adversaires, que la musique acousmatique est imprécise (parce que non écrite sur une partition) et, en même temps, qu'elle est figée (parce que reproductible dans ses plus infimes détails grâce au support).

l'art des représentations mentales, figuratives ou abstraites, suscitées par le son.

Enregistrer les champs

À la base, l'enregistrement *field recording* n'est pas une composition musicale, selon Raymond MURRAY SCHAFER. Il s'agit d'une captation pure et simple de l'environnement sonore, pour documenter une analyse d'un paysage sonore. Ecouter un son en l'absence de sa source entraîne une rupture entre le son original et sa reproduction, un détachement du contexte qui plonge l'auditeur dans une situation de « schizophonie[471] » (grec - *schizo* : « fendre », « séparer » ; *phônê* : « voix »). Cette séparation d'un son original de sa transmission ou de sa reproduction électroacoustique rejoint l'écoute acousmatique de BAYLE. Cette immersion sonore offre à l'auditeur une expérience sensorielle qui n'implique que l'ouïe : il peut compléter, par l'attention et l'imagination, l'information structurellement incomplète qui lui est proposée. En ce sens, il y a une véritable proposition artistique, une stimulation de l'auditeur par un preneur de son qui décide de tendre son micro à un endroit et un moment donnés. Les compilations du site *Phonography.org* rassemblent un grand nombre de ces artistes qui proposent d'écouter autrement le monde. En procédant par montages et juxtapositions, Chris WATSON ou Éric LA CASA manipulent le réel pour raconter une histoire d'un lieu ou d'un cheminement plus personnel.

La musique électroacoustique exploite la relation dialectique entre l'impact purement sonore des sons et la signification liée à leur origine. On retrouve cette manière de

[471] MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le Paysage sonore, Le monde comme musique*. Paris : Éditions Wildproject, 2010, p. 141.

faire dans les travaux de KRISTOFF K. ROLL ou Hildegard WESTERKAMP.

L'enregistrement de terrain peut aussi faire l'objet de divers traitements et filtrages qui transforment le son, jusqu'à parfois rendre son origine méconnaissable. C'est le cas de Francisco LOPEZ, qui tient à éliminer toute dimension documentaire de ses œuvres pourtant basées sur des enregistrements de terrain ou Aki ONDA qui, à force de superpositions d'enregistrements, produit une dense nappe sonore.

Les balades sonores révèlent une multitude de manières de tendre l'oreille vers le monde, en s'intéressant à des objets très diversifiés : la vie quotidienne domestique, la vie d'un lieu, d'un village, d'un lieu naturel, d'une région, certaines activités particulières liées à des industries ou des métiers, des cérémonies folkloriques ou religieuses ou plus largement, des situations sonores remarquables aux oreilles du collecteur.

Voyageur muni d'un micro plutôt que d'un appareil photographique, l'artiste compile et superpose ses enregistrements jusqu'à ce que ceux-ci se mettent à former une masse sonore qui figure le vrombissement du monde.

Le voyage entre la Suède et la Russie de Johannes HELDEN est aussi la source sonore de son album *Sketchbook*. Les sons amortis par un traitement électronique tendent à l'abstraction. Comme le remarque Jean-Grégoire MULLER, quand d'autres captent le monde, on dirait pourtant que c'est eux-mêmes qu'ils essayent d'entendre. Ils écoutent l'environnement sonore comme un miroir qui leur

renvoit leur position dans l'univers. Les courtes séquences de Jason KAHN s'apparentent à un journal que lui seul peut comprendre. Justin BENNETT semble égaré, visiteur sans but, dans le brouillard de la ville. Mark POYSDEN a placé un micro sur un appui de fenêtre lors d'une pluvieuse nuit d'été. KOURA recueille les moments de sa vie quotidienne d'expatrié au Japon…

L'enregistrement en studio est une manière d'arracher le son hors du temps qui s'écoule. L'empreinte du son sur un support permettra d'être dupliqué et ensuite écouté, sur un CD par exemple, dans les situations les plus diverses, sans aucune référence au lieu ni au moment dudit l'enregistrement. Le studio agit comme un «effaceur», il décontextualise.

Sortir le micro, capturer un moment et un lieu précis liés aux circonstances de l'enregistrement. Tendre le micro dans le monde devient un geste artistique.

L'artiste anglais David TREMLETT a réalisé en 1972 une œuvre intitulée *The Spring Recordings*, qui fait partie de la collection de la Tate Modern de Londres. Elle consiste en quatre-vingt-une cassettes audio posées sur une étagère, contenant chacune un enregistrement en plein air d'un lieu rural d'un des comtés du Royaume-Uni. TREMLETT déclare que «le voyage de l'artiste et sa rencontre avec chaque lieu est déjà une œuvre d'art».

Chris WATSON, preneur de son professionnel œuvrant pour des documentaires sur la vie sauvage, décrit précisément les stratagèmes ingénieux par lesquels il arrive à placer son micro au plus près des animaux sauvages dont

il veut enregistrer les cris. Quand il passe plusieurs jours en planque, il justifie la dimension documentaire et artistique de son travail. Documentaire, parce qu'en expliquant les conditions d'enregistrement, il révèle que son objectif est la captation du réel, de phénomènes existants. Artistique, parce que WATSON est d'une grande exigence quant à la qualité et l'expressivité de ses enregistrements, et surtout parce que le dispositif technique est présenté comme condition nécessaire à l'accomplissement d'une idée. Les disques de WATSON témoignent d'ailleurs, par le son *stricto sensu* ainsi que le montage, d'une qualité autre que documentaire. Ils restituent quelque chose de plus abstrait, de plus trouble, quelque chose du son du monde et de la nature auquel l'humain n'est pas habitué.

Certains titres de *field recordings* capturent des événements qui sortent du quotidien, qui sont des moments d'une certaine importance sociale, comme les carnavals, les fêtes populaires ou religieuses. Le carnaval de l'île de Skyros en Grèce, par Steven FELD au cours de ses pérégrinations aux quatre coins de l'Europe à la recherche de sons de cloches ou la parade de Jamaica Day à Brooklyn, important événement pour les New-Yorkais originaires des Caraïbes, que CHARLEMAGNE PALESTINE a enregistrée en 1998. PALESTINE a sélectionné une heure de son enregistrement et y a surimposé des nappes analogiques et synthétiques caractéristiques de son œuvre. Si c'est la richesse sonore de l'extrait qui l'a convaincu de l'utiliser, PALESTINE revendique aussi la valeur ethnographique de son enregistrement.

Autres sons qui signalent la sortie du quotidien, ceux des feux d'artifice, fréquemment capturés. Joshua ABRAMS choisit celui du 4 juillet, fête nationale aux États-Unis. Quelques pétards sur une côte française sont insérés entre deux titres musicaux par GASTR DEL SOL. Jonty SEMPER a, lui, rassemblé les enregistrements radio de la BBC des deux minutes de silence commémorant chaque année l'armistice de la Première Guerre mondiale.

Des rituels plus modernes sont aussi l'objet de certaines prises de sons, ainsi SANTA POD, du nom d'un circuit de courses de dragsters dans le Northamptonshire, témoigne de l'ambiance qui y règne lors d'une journée de courses.

Le monde dans toute sa diversité est objet potentiel de captations sonores. Nous pouvons enregistrer la géographie humaine dans toutes les régions, tous les environnements. La balade sonore de Sarah PEEBLES à Tokyo relate cet enchantement de l'ouïe dans la profusion de l'espace urbain, tout comme les enregistrements de Tobias HAZAN pour la compilation Sub Rosa Sessions (New York Septembre 1996).

Henri POUSSEUR use aussi d'ambiances urbaines dans sa pièce *Liège à Paris* de 1977. Le lieu urbain est l'objet d'une étude plus clinique chez Michael RÜSENBERG. Dans *Real Ambient Vol.04*, il étudie différents aspects du site de la Défense près de Paris. Éléments des bâtiments comme les escalators ou les appareils d'air conditionné, moyens de transport, usages du lieu parfois imprévus comme un assemblement de rappeurs sont répertoriés par RÜSENBERG,

livrés dans des séquences brutes et également proposés à des musiciens comme sources pour des remix. *Organum*, entité musicale dirigée par David JACKMAN, aime à enregistrer dans des conditions sonores spécifiques. Dans *Vacant Lights*, c'est un site de trafic routier qui est le support des discrètes résonances ordonnées par les musiciens.

C'est un tunnel et son trafic qui sont également au centre d'une performance d'Akio SUZUKI : *Tubridge*. Dans ces deux cas, les artistes proposent d'abord un portrait sonore fidèle du lieu avant de commencer à modifier celui-ci de manière insidieuse. Le *Cityscape* de Justin BENNETT surprend la vie silencieuse de la ville, de ses cours, de ses rues vides, de sa calme activité hors des heures de pointe et des centres commerciaux.

La prise de son dite *field recording* capture un environnement sonore en vue de le faire écouter tel quel, de manière analogue à une pièce de musique. Certains artistes-compositeurs veulent aller plus loin et considérer l'environnement sonore comme un véritable intervenant dans leurs compositions, au même titre qu'un musicien. David DUNN tente de stimuler le chant du *Mimus polyglottos* en lui envoyant des sons auxquels il réagit ou compose des partitions pour des musiciens répartis dans un espace géographique donné. Norman LOWREY organise des cérémonies musicales où les voix des participants se mêlent aux enregistrements d'une rivière, le *Delaware*. Le but de ces cérémonies est de se connecter par le son à « l'intelligence de la rivière ».

L’identité sonore d’un lieu ouvert peut aussi être simplement choisie comme élément d’une performance musicale. Maggi PAYNE enregistre la pluie qui tombe dans un seau ou sur le même seau retourné. Akio SUZUKI utilise un rivage maritime comme ingrédient primordial d’une création sonore. Robert RUTMAN joue du violoncelle au milieu du trafic automobile.

Ces pratiques multiples témoignent d'une volonté de jouer avec le monde, d’être dehors, de perturber le flux en cours, d’agir sur un espace en expansion. Cette pratique est celle que je défends particulièrement, puisque je la pratique avec passion.

Les *media* numériques

Au cœur du renforcement des mobilités artistiques, les technologies ont un rôle important : technologies de l'information, technologies du déplacement, technologies dont les œuvres elles-mêmes sont faites. A l'aune des mutations contemporaines où les nouvelles technologies accompagnent nos usages quotidiens, les outils numériques deviennent un des principaux médiateurs d'urbanité, lien qu'un individu entretient avec l'environnement urbain dans lequel il est inséré.

Ces outils numériques participent à in-former (au sens étymologique du terme, « former de l'intérieur »). Une médiation technique, sensible et poétique se ressent dans la manière de percevoir la ville, de se (re)présenter ses espaces. En tant que médiations techniques, les nouveaux médias conditionnent la manière dont le citadin habite la ville en situation de mobilité. Médiations sensibles, ils servent de repères à nos cartographies mentales. Médiations poétiques, ils nourrissent le sens investi dans ce milieu de vie commune.

Kafui KPODÉHOUN décrit très complètement la médiation des nouveaux médias dans un article intitulé *Quelle urbanité pour les non-lieux de la ville contemporaine ? La triple médiation des nouveaux médias* (2008), sur le site internet *Ludigo*, outil de gestion de contenus mobiles, géolocalisés, intégrant une logique comportementale.

« La miniaturisation des outils numériques amène à infiltrer l'ensemble de nos pratiques quotidiennes. Ces technologies deviennent ainsi les prismes par lesquels s'organise et se structure notre mobilité urbaine. En tant qu'outils de communication interpersonnelle elles font ainsi déborder nos réseaux relationnels de leurs sites de référence (on peut désormais être joint n'importe où, par n'importe qui, n'importe quand), et par-là même réorganisent notre rapport au temps et à l'espace, et nos réseaux sociaux, en cela elles démultiplient notre géographie urbaine. Ce n'est là qu'un des points de cette interactivité entre ces outils et nos manières de pratiquer et de se représenter le territoire urbain. La prégnance des technologies numériques dans nos actes quotidiens de communication, de déplacement, amplifie notre manière de cartographier la ville. L'espace vécu va ainsi différer selon la technique que nous allons lui associer ; chaque technique créant sa propre virtualité. C'est d'ailleurs là une dimension que soulignaient les analyses de Blaise Galland. L'espace vécu, à notre échelle, diffère selon la technique que nous allons lui associer, chaque technique créant sa propre virtualité.

On trouve également dans les écrits des aviateurs, comme Saint-Exupéry ou le sociologue Chombard de Lowe, de nombreux passages où ceux-ci s'étonnent eux-mêmes de la perception qu'ils ont du paysage vu d'en haut: une maison n'est plus une maison, un village n'est plus un village, une rivière n'est plus une rivière ; la maison paraît comme un mouton au loin, le village semble être une tache sur un tapis et la rivière devient un point de repère indispensable à la navigation aérienne de l'époque. (Blaise Galland) » [472]

Au lieu de regarder le paysage comme une succession de séquences filmées, l'arpenteur rentre dans le paysage, pour sortir du paysage virtuel quotidien et construire son territoire palpable.

Les réseaux techniques, liés à la communication ou à la mobilité, structurent notre perception de la ville. C'est ainsi que le métro parisien ponctue notre cartographie de la capitale au point que les études révèlent que nos déplacements piétons au sein des quartiers suivent les mêmes liaisons que les déplacements du métro souterrain

[472] www.ludigo.net, consulté en août 2010.

qui constitue encore un des principaux modes de repérages au sein de la capitale. Lorsque l'indétermination de la ville contemporaine pose la question de sa lisibilité et de la manière de s'y repérer, les technologies créées par l'homme pour maîtriser son milieu physique, informationnel, ou relationnel, participent à former sa représentation des espaces et sa relation à la texture de la ville. Le marcheur peut devenir filtre par lesquels chemine une lecture de la ville. Les technologies deviennent de véritables prothèses, prolongements de notre compréhension du monde et de notre sens de l'espace, au point de remplacer progressivement certaines de nos facultés cognitives et transforment notre intelligence du réel.

Notre rapport à l'espace passe par l'ensemble des sens qui fondent notre expérience du monde. En s'emparant des nouveaux médias, les artistes inventent des dispositifs qui renouvellent notre appréhension du territoire urbain. Les artistes initient des dérives géopoétiques pour capter les sons et bruits de la rue, explorer les résonances des ambiances urbaines, recueillir les récits d'habitants.

Cette palette de sons sert de point d'appui à des créations sonores (musicales, documentaires ou radiophoniques) dont l'écoute, *in-situ*, plonge le promeneur écoutant dans un paysage invisible qui révèle et décale tout à la fois la vie sonore du quartier. L'anthropologie de l'espace et la psychogéographie nous enseignent combien les phénomènes sensibles structurent notre cartographie de la ville.

Ces phénomènes sensibles mis en scène par les artistes participent ainsi à redéfinir les contours, ruptures, limites de l'espace, donc la structure même de l'espace tel que nous le percevons, tel que nous le pratiquons. Ils renouvellent ainsi notre urbanité. Les dispositifs mobiles brisent la notion de cadre, questionnant ainsi la limite entre espace réel et espace re-présenté par la création, pour faire émerger un espace vécu qui fait la synthèse de ces données hétéroclites. Par-là, ils réinventent nos cartographies subjectives des territoires. Cette expertise sensible pourrait à terme alimenter une pratique qui cherche plus que jamais à intégrer la place des ambiances et du sensible dans l'aménagement des lieux. La mise en image et son de la ville par des systèmes de cartographie sensible et subjective proposés par ces créateurs numériques peut par ailleurs assurer une fonction de sensibilisation des acteurs au projet urbain. Le projet artistique devient ainsi un vecteur de médiation autour du territoire exploré.

A travers ces dispositifs artistiques, le paysage urbain, médiatisé par les outils numériques, devient support d'une nouvelle appréhension sensible. A ce titre, il est intéressant de revenir sur le sens même de la notion de paysage, en s'appuyant sur la symbolique qu'en donne A. ROGER à travers son concept d'*artialisation* (1978). Les analyses de l'auteur soulignent que, par le truchement de l'art, le pays, simple étendue terrestre, juxtaposant des éléments épars, devient paysage, c'est-à-dire structure d'ensemble, support de valeurs esthétiques. Le pays acquière le statut du lieu, et le paysage celui de territoire.

Les artistes participent aussi à introduire une part d'imaginaire dans le quotidien urbain. Dans notre contexte sociétal où les individus sont dans une quête de sens, se pose la question de la capacité de la ville contemporaine à porter ce sens. Produire de l'être ensemble, nourrir l'imaginaire, générer de la transcendance : ces points d'ancrage d'un corps social réenchanté qui fondent le territoire, peinent à être retrouvés dans le contexte actuel. Ces dernières décennies, l'analyse de la ville a été marquée par ce que Marc AUGÉ définit comme « non-lieux », ces espaces de transit où s'exprime l'anonymat et l'impersonnalité de la ville contemporaine ; des lieux au contenu symbolique, identitaire et relationnel pauvre. L'auteur y oppose « le lieu anthropologique », lieu porteur de sens parce qu'investit d'une histoire, producteur d'identité, et associé à des relations sociales. En introduisant une part de fiction sensible, une poétique au cœur de la ville, les artistes qui s'emparent des nouveaux médias réintroduisent une narration dans le texte urbain.
Au-delà de l'utilisation de ces technologies, de nouvelles pratiques artistiques urbaines émergent. Elles relèvent de démarches "contextuelles" et font intervenir les notions de flux, de mobilité, de communication, d'interaction avec l'environnement et de participation des habitants.

Ces formes artistiques interrogent directement les mutations actuelles de la ville qui, dans un contexte d'urbanisation massive, est plus que jamais le lieu de toutes les innovations et l'espace où se cristallisent les enjeux de nos sociétés : environnement, développement durable, développement économique, exclusion, habitat, identités et mémoires, vie sociale, loisirs et consommation…

CHDH, duo sonique audio-visuel, développe un algorithme, une créature abstraite, modélisation de comportement avec les nouvelles technologies **(figure 55)**. Deux *media* (son et image) se complètent pour une création numérique visuelle et sonore *live*. Ce duo de chercheurs compositeurs travaillent sur les comportements d'ordinateurs, semblables aux comportements de bancs de poisson, dont les composants sont des effets de ressort, de mouvements et des interactions entre ces mouvements: le résultat décrit une structure, et agit sur cette structure.

« A partir de cette créature abstraite, CHDH extraient une partie pour créer l'image et l'autre partie pour le son. Mais en live, ils peuvent agir uniquement sur la créature abstraite. Ces notions liées aux mathématiques et à la physique permettent d'évoluer conjointement sur les deux médiums. Les représentations résultantes sont a minima, comme des carrés blancs/sons purs. Modifications dans le temps. Au niveau des équations qui génèrent les comportements, ils utilisent beaucoup de modélisations physiques, de manière à rendre plausible les formes dans une réalité physique. Le spectateur est immergé dans un environnement dans lequel les règles de la physique fonctionnent. Une synesthésie tente de faire correspondre des sensations sur différents médiums multimodaux, sous la forme de spectacle vivant, le temps qui passe se joue avec d'autres personnes.

Derrière ce travail visuel, la manière de relier l'image et le son se fait pour créer un univers, très simple mais cohérent. Elle se base sur une version simplifiée mathématique qui provient de la réalité. L'ordinateur est très pratique pour calculer les transcriptions mathématiques pour réaliser la synthèse sonore et visuelle. Mais il reste Lo Tech, de qualité moyenne. Les puissances développées pendant la performance peuvent être apparentées à du High Tech, alors que les processus de création et de mise en œuvre sont simplifié avec l'ordinateur. Dès que CHDH souhaite améliorer la vitesse de mouvement visuellement sur écran, avec des formes géométriques nettes, trente-cinq images par seconde ne suffisent pas. Ils travaillent à cinquante images par seconde, limitation de leurs machines. Ils ne veulent pas proposer une dégradation de matière. Ils se basent sur des objets simples en soi comme un sinus ou un carré blanc. »[473]

[473] Entretien de CHDH, par Léa ROGER, mars 2010, Festival Kontact SonoreS, Chalon sur Saône, transcription de Julia DROUHIN.

Ces éléments parfaits sont imposé par des choses réelles. Comment modeler un cube blanc agressif ou peureux? D'un côté, les choses sont parfaites et mathématiques, et d'un autre, elles tendent vers le réel, ses émotions et ses imperfections, afin de donner du caractère aux objets virtuels dans un espace de perception. Où est l'objet du travail? Les logiciels libres distribués dans leur DVD sont aussi une approche politique, qui traduit une profonde opposition à ce que l'informatique apporte des changements dans la société. CHDH ne souhaite pas enfermer l'utilisateur dans une vision de pensée imposée par l'idée du propriétaire de nos sociétés mercantiles. On peut trouver l'intégralité des logiciels utilisés pour que d'autres développent leur travail, avec les instruments et programmes.

Ce projet devient une référence. Des outils sont développés par une communauté de personnes qui vont continuer le partage, en ajoutant. Cette progression constante permet aux utilisateurs de jouer avec les logiciels sans même nommer CHDH. Ce qui n'est pas payant sera davantage diffusé, donc engendrera plus de retours. Le mode de paiement n'est pas financier mais réel : invitation à travailler, à jouer, à développer les logiciels, c'est une réalité de communauté, une alternative économique viable. Le fait de partager les patchs rappelle le phénomène du *sample*, de la citation, questionné il y a une dizaine d'années. Il est tout à fait possible de faire ça, comme prendre une photo d'une peinture et l'utiliser autrement, ou faire de la musique avec une musique existante. Ce travail provient d'une suite de travaux existant et permet d'avoir de la transparence sur leur

démarche. L'instrument crée dans l'ordinateur, sorte de lutherie numérique, est pensé dans sa manière de jouer.

Comment manipuler cet instrument, en jouer? L'apprentissage du logiciel est nécessaire, et entraîne une expérience de jeu, qui développe le logiciel indépendemment de ses paramètres initials. Chacun, dans ce duo sonique, possède un instrument numérique. Ce qui est écrit et préparé est l'instrument et la façon dont les artistes vont se répondrent pendant le concert, avec quelques indications sur la dizaine d'instruments utilisés, puis leur comportement, leur caractère, qui doit être joué, brisé, contrôlé. Parfois, CHDH joue sur les comportements instables de certains instruments qui amènent l'improvisation. Les artistes communiquent beaucoup pendant le set, afin de s'adapter à une grille temporelle et au public, tout en prenant certaines libertés. Ils n'ont pas besoin d'espace sonore qui se déploie, comme un *acousmonium*, mais une bonne stéréo et un grand écran.

Un entretien de Léa ROGER avec Julien CARRAZ, alias MONSTER X, nous renseigne sur les espaces modulaires utilisés pour la composition de musiques électroniques.

« Les films de sciences fictions m'ont beaucoup influencé, comme la funk le hip hop la techno, en commençant par Aphex Twin. Maintenant je préfère le sound design futuriste. Entre Cannibal corpse, Autechre et Prince! L'ordinateur, par gain de temps, d'espace et d'argent, cet instrument est plus simple d'utilisation avec les instruments virtuels. Il fabrique ses propres instruments reactor. Cet environnement modulaire est une palette d'outils ou tu peux créer ton propre synthétiseur, boite à rythme, processeur d'effets en temps réels. C'est comme une boîte à outils, mais sans fer à souder. Cette pratique est développée au sein d'une communauté, un ensemble, ou les gens fabriquent des logiciels et les partagent avec les autres. Tu apprends de ce qu'ont fait les autres. Logiciel libre, open source, partager le savoir et les créations des autres. C'est similaire à l'interface Max MSP. Clavier

souris comme un traitement de texte ne remplace pas la basse avec laquelle je jouais, avec les cordes sur lesquelles tu transpires. Mais dans le numérique, tu peux utiliser des contrôleurs, cela reste assez physique. »[474]

Depuis plusieurs années, l'art sort de son périmètre classique d'intervention et fait de la ville un véritable terrain d'expérimentation dans toutes les disciplines (arts visuels, spectacle vivant, art sonore, performance, design, architecture). Le développement exponentiel des technologies renforce ce phénomène et offre aux artistes de nouvelles possibilités d'intervention dans l'espace urbain : technologies mobiles et sans fil, systèmes de géolocalisation (voir les pratiques du Collectif MU) ou d'information géographique, technologies de l'image, systèmes d'interaction à distance...

[474] Entretien de Julien CARRAZ, aka MONSTER X, par Léa ROGER, mars 2010, Festival Kontact SonoreS, Chalon sur Saône, transcription de Julia DROUHIN.

CHAPITRE 9 - FRAGMENTER

Pour enrichir l’expérience d'écoute et apprivoiser l’ouïe, nous pouvons procéder à la fragmentation de la chose enregistrée, afin d’en extraire l’essence pour la partager. Notre actuel environnement sonore nous stimule continuellement, à de tels niveaux de pollution que nous ne prêtons plus guère attention aux signaux sonores qui nous entourent. Notre audition s'est adaptée à cet excès de stimuli, notre oreille s'est fermée pour se protéger. Il me paraît donc urgent de redécouvrir le monde sonore que nous ne faisons que traverser, pour l'améliorer tout en découvrant ses richesses. Pour cela, nous pouvons pratiquer la déconstruction, la réduction, celle du montage, du collage et de l'improvisation, pour sublimer ce qui est à notre portée.

Grain de voix

« Aujourd'hui, notre technologie acoustique commence à restaurer l'union ancienne des mots et de la musique et en particulier le magnétophone qui a fait ressurgir la voix du barde. »[475]

La musicalité de la voix n'apporte aucune information précise, contrairement au langage. Le timbre de la voix, le ton, entraîne l'hésitation : une émotion qui témoigne de la sincérité de l'instantané. Le langage, qu'il soit fragmenté ou non, est toujours sensé. Il rappelle un flux familier, des consonances, une intonation. En territoire étranger, on se confronte à sa propre langue et ses codes comme si elle ne nous appartient plus. Un certain recul est nécessaire pour la reconstruire. Il faut baigner dans une culture et dans une langue pour en ressortir son mécanisme, pour en saisir le langage de phonème.

Si l'interjection ou l'onomatopée renvoie à une certaine musicalité, le langage pur révèle précisément du domaine de la communication. Par le montage et le *cut up*, l'arrangeur creuse le son au sens archéologique du terme : couche par couche, pour étudier le tissu sonore. La communication, c'est établir une relation avec quelqu'un - deux interlocuteurs - et aussi transmettre un message à quelqu'un – un orateur et un auditeur. Le langage reste une faculté de communiquer des idées au moyen d'un système de signes vocaux ou graphiques. Souvent, l'écoute est une activité secondaire car elle est accompagnée d'une autre

[475] MCLUHAN, Marshall ; PARKER, Harley. *Counter-Blast*.[1959]. New york : Harcourt Brace and World, 1969.

activité. L'écoute est donc distraite, mais replongée dans un contexte d'origine, elle devient une expérience.

Le Lettrisme que nous avons évoqué plus haut, mouvement fondé en 1945 par Isidore ISOU, qui donne la définition suivante :

« Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes. »[476]

Il s'agit donc d'un mouvement littéraire et poétique, mais aussi pictural, musical et cinématographique. Un certain nombre d'expérimentations sonores y sont liées.

Tout d'abord d'un point de vue poétique. ISOU et ses collègues (Gabriel POMERAND, François DUFRÊNE, Maurice LEMAÎTRE, Jean-Louis BRAU, Gil WOLMAN) sont des héritiers de la poésie phonétique. ISOU a su comprendre l'importance du poème phonétique et a permis à toute une génération de se « débarrasser des héros dépassés de la poésie»[477] Il écrit vers la fin des années quarante :

« Aujourd'hui une revue qui se respecte ne publiera pas un poème comme on l'écrivait au temps de Victor Hugo, ou un poème classique racinien. Aujourd'hui on ne publie plus des romans à la Balzac, ni des poèmes genre Alex. Dumas fils parce que leur forme et leur contenu sont périmés. »[478]

.

Pour en finir avec la question du synchronisme son/image au cinéma, ISOU projette à Cannes en 1951 le premier film lettriste, *Traité de Bave et d'éternité*. Pour

---

476 ISOU, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1947, p. 27.

477 CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale*. Paris : Editions Jean Michel Place, 1979, p. 77.

478 Isodore ISOU, cité in CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale*. Op. cit., p. 77.

l'occasion, il invente ce qu'il nomme le *cinéma discrépant*, où la bande son est complètement libérée du déroulement des images. Il invente également le *cinéma ciselant*, où la pellicule est peinte, grattée ou rayée. Le film comporte certains poèmes lettristes dits ou hurlés par François DUFRÊNE.

CHOPIN attribue l'émiettement du mouvement à son développement par trop théorique, voire doctrinal, la grande erreur du Lettrisme selon lui. Maurice LEMAÎTRE, quant à lui, reste lettriste de façon inconditionnelle.

Il enregistre et édite sur disque en 1958 quelques uns de ses poèmes dont *Lettre Rock* et *La Marche des Grands Barbares Blancs* (qui sont en écoute sur Ubuweb). Henri CHOPIN insiste sur l'importance de l'œuvre d'Antonin ARTAUD – qui, précisons, n'a rien à voir avec le lettrisme – avant sa mort, vers la fin des années quarante. Sa pièce radiophonique *Pour en finir avec le Jugement de Dieu* (1948) a une influence considérable sur la génération de François DUFRÊNE, Gil J. WOLMAN, etc. Pour CHOPIN, ARTAUD marque un nouveau départ du corps à une époque où tout est en ruines, où « on ne pouvait plus croire en rien » (avec le recul du Surréalisme, une guerre perdue, la fin des colonies...).

Ce départ du corps se retrouve dans la poésie de WOLMAN et ses *mégapneumes* (basés sur le souffle), DUFRÊNE et ses *crirythmes,* HEIDSIECK ou encore BURROUGHS. CHOPIN pense d'ailleurs que « l'art corporel, venu bien plus tard, n'est qu'une conséquence d'un éclatement surtout poétique à l'origine ».

Camille BRYEN écrit :

« L'éclatement d'Artaud éblouit. Son incendie plonge l'être dans l'au-delà de l'humanisme, dans un tourbillon de raison et de déraison, d'éclairs et de cristaux. L'homme éclate dans son anatomie de service, devant cette dialectique sans synthèse, devant cet amour frénétique et sans objet. Un mort continue de brûler parmi nous. »[479]

Avec les récents développements techniques (apparition des microsillons et des magnétophones commerciaux), les poètes ont bientôt la possibilité de s'enregistrer. Les premiers essais sont assez timides et ne tirent que très peu partie des possibilités intrinsèques du magnétophone ou du microphone. Les pièces éditées sur disque de Maurice LEMAÎTRE, par exemple, sont de simples enregistrements[480]. Gil J. WOLMAN enregistre lui aussi ses *mégapneumes* sans utiliser le montage, les superpositions ou d'autres effets sonores, comme le feront plus tard les poètes sonores.

Quant à François DUFRÊNE, il s'intéresse d'abord au magnétophone pour la fidélité de sa restitution :

« Quand (c'est le cas des crirythmes) la complexité des sons émis atteint le paroxysme d'un ordre supérieur, inextricable pour la plume, je décrète, après self-contrôle, le MAGNETOPHONE, seul susceptible de fidélité par excès à mon panache. Aucune partition n'est alors suffisante, nulle n'est nécessaire.

La liberté, laissée de toute façon à l'exécutant, d'autant mieux s'exerce. En bénéficie l'esprit du crirythme au détriment de la lettre, ce détritus, chère au Littré. »[481]

Henri CHOPIN fait cependant une nette distinction entre la poésie phonétique –initiée par Hugo BALL et qui se prolonge avec le lettrisme et l'ultra-lettrisme de WOLMAN–,

---

479 Camille BRYEN, cité in CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale.*, *Op. cit.*, p. 86.

480 LEMAITRE, Maurice. *Poésie en Haillon*. Journée de la Création Radiophonique 2009. Annexe.

481 CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale.*, Op. cit., p. 98.

qui est soit écrite, soit lue ou déclamée, à la poésie sonore qui est une pratique sonore qui tire partie des techniques d'enregistrement dont elle dispose –en l'occurrence, le magnétophone. Il insiste sur le fait que la poésie sonore n'a pour lui rien à voir avec la poésie, ni même la poésie phonétique, même s'il reconnaît que cette dernière a ouvert la voie à la poésie sonore.

Sten HANSON, un poète sonore suédois, en donne une bonne explication dans un texte consacré à Henri CHOPIN :

« Certaines personnes affirment que la poésie sonore suit la tradition des Futuristes, de Dada et plus tard des Lettristes; je crois qu'elles ont complètement tort. Aucun des poètes sonores majeurs ne croit devoir quoi que ce soit à ces mouvements antérieurs, bien qu'il puisse reconnaître l'importance des oeuvres de certains d'entre eux.

La poésie sonore est une conséquence des outils nouveaux et des media nouveaux : le magnétophone, le studio de musique électronique, le microsillon, la radiophonie, offerts aux poètes et aux musiciens.

Elle comprend qu'elle peut faire entendre les rumeurs du corps, tous ses rythmes, toute l'oralité vocale et les communications non sémantiques du langage parlé de la poésie, qui avait été cachée par x siècles de poésie écrite et imprimée, laquelle supprimait les communications à percevoir par l'oreille, jusqu'à leur substituer un langage intellectuel dans la sémantique, jusqu'à aller rechercher des métaphores sophistiquées.

Seul le magnétophone a donné aux poètes les possibilités d'étudier la nature de la voix, l'impact des microparticules du langage, les structures de l'oralité et de transformer tout cet ensemble en structures poétiques significatives. »[482]

François DUFRÊNE est l'un des premiers poètes sonores. Après avoir intégré le mouvement lettriste très jeune, à l'âge de seize ans, il le quitte six ans après en 1953 et compose ses premiers *crirythmes*. DUFRÊNE se méfiera toujours des magnétophones, pensant qu'il n'en a pas

[482] *Ibidem.* p. 123.

besoin. C'est un peu plus tard qu'il exploitera les ressources stéréophoniques pouvant superposer ses *crirythmes*.

« [...] Les premiers crirythmes enregistrés montrèrent à leur auteur que le poème gagnait en ampleur grâce aux magnétophones. Les haut-parleurs amplifiaient le son, les microphones captaient les moindres nuances sonores. En dépit de ces avantages, Dufrêne, l'éternel douteur, se confronte à la machine. »[483]

Il faut attendre un poème comme le *Triptycrirythme* (1966) pour entendre DUFRÊNE expérimenter avec les possibilités de juxtaposition et de traitements sonores. Henri CHOPIN va plus loin dans l'expérimentation des possibilités du studio électroacoustique. A partir de sons strictement oraux, il crée de véritables univers sonores.

Sten HANSON, dans son texte déjà mentionné, écrit :

« Chopin n'était pas le premier à utiliser le magnétophone comme outil du poète, mais il était, assurément, le premier à réaliser les possibilités fondamentalement différentes qu'il découvrirait en chaque poète oral et il fut le premier à rendre ce phénomène théoriquement clair… »

Très tôt, CHOPIN a commencé à utiliser les « superpositions », c'est à dire l'enregistrement de plusieurs sons les uns sur les autres. Ces superpositions permettent de réaliser ce qui est étranger à la poésie écrite : le fait simultané des événements vocaux, avec lesquels s'établit le centre poétique. Elles donnent, en outre, une perspective profonde de la forme poétique, puisque par elles, les premières approches du son vocal s'estompent peu à peu, au profit d'un son audible plus pur, qui semble être un relief par-dessus les sons lointains des premières superpositions. C'est alors que le mot pour lui-même perd son importance et les microparticules linguistiques, le langage du corps

[483] *Ibidem.* p. 98.

deviennent la principale matière de la construction poétique. C'est ainsi qu'au milieu des années soixante CHOPIN crée une sorte de « buste » d'œuvres profondément personnelles qui semble être une prolongation directe de la propre poésie de son corps[484]. CHOPIN est également connu pour son travail d'éditeur, qui a beaucoup compté pour la diffusion de la poésie sonore sur disques, avec la revue OU.

Le poète sonore Bernard HEIDSIECK a lui aussi joué un rôle important dans la diffusion de la poésie sonore, en organisant un certain nombre d'expositions ou de festivals. HEIDSIECK acquiert son premier magnétophone en 1959, mais contrairement à DUFRÊNE ou CHOPIN, il travaille toujours à partir des mots, du langage, dont il brise et découpe les phrases. En ce sens, sa poésie annonce les *cut-ups* inventés par Brion GYSIN et William BURROUGHS.

[484] *Ibidem.* p. 123.

Cut-up

*« Le langage est un abominable malentendu qui fait partie de la matière. Les peintres et les physiciens ont pas mal tripoté la matière. Les poètes y ont à peine touché. J'ai proposé à Burroughs en mars 1958, dans ce même Beat Hotel [à Paris], de mettre à la disposition de la littérature por lo menos les moyens dont disposent les peintres depuis 50 ans. Coupez le verbe en morceaux et permutez les morceaux. Vous entendrez quelqu'un qui tire à l'arc.*Who runs may read. To read better, practice your running. *La vitesse est à notre entière discrétion, depuis que la machine nous a délivré du cheval. Il s'agit dorénavant de nous délivrer de cet autre animal, dit supérieur, l'homme. »*[485]

Peintre, écrivain, poète sonore, Brion GYSIN invente le *cut-up* à la fin des années cinquante. Il rencontre l'écrivain William S. BURROUGHS à Tanger. Dans une société chaotique précédent la grande vague hippie, un auteur de la *Beat Generation*[486] emménage au *Beat Hotel* à Paris où il accumule des masses de fragments de pages manuscrites. Les deux écrivains se retrouvent là pour inventer et développer la technique du cut-up, consistant à recréer un texte à partir de bribes découpées et mélangées au hasard, utilisant parfois des fragments d'autres auteurs, un processus du collage et de la fragmentation d'actualité dans les démarches d'artistes.

Avec l'aide de GINSBERG et KEROUAC, William Seward BURROUGHS fait éditer *Le Festin nu (The naked lunch) e*n 1959 par *Olympia Press*. Les fragments devinrent de leur

485 CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale.*, *op. cit.,* p. 126.

486 Le terme de *Beat Generation* fut employé pour la première fois en 1948 par Jack KEROUAC pour décrire son cercle d'amis au romancier John Clellon HOLMES (qui publiera plus tard le premier roman sur la *Beat Generation*, intitulé *Go*, en 1952). Autrement dit, une génération active, regroupant des artistes, écrivains, arnaqueurs et toxicomanes.

côté les trois épîtres d'une trilogie : La Machine molle -*The Soft Machine* - (1968), Le Ticket qui explosa -*The Ticket That Exploded* - (1967) et *Nova express* (1963). Après sa sortie, le *Festin nu* fut poursuivi pour obscénité par l'État du Massachusetts puis de nombreux autres. En 1966, la Cour Suprême du Massachusetts déclara finalement le livre « non obscène », ce qui ouvrit la porte à d'autres travaux comme ceux d'Henry MILLER (en particulier son *Tropique du Cancer*), James JOYCE (Ulysse), ou D.H LAWRENCE (*L'Amant de Lady Chatterley).*

Les deux écrivains appliquent bientôt ce procédé à du matériau sonore, avec l'aide de Ian SOMMERVILLE, qui aidera également GYSIN à utiliser un ordinateur pour ses permutations et à construire sa *Dream Machine*, un cylindre rotatif pourvu de fentes et d'une ampoule en son centre; la rotation du cylindre fait que la lumière émise par l'ampoule traverse les fentes à une fréquence particulière ayant la propriété de plonger le cerveau dans un état de détente et de procurer des visions à l'utilisateur, lorsque celui-ci regarde la *Dream Machine* les yeux fermés, à travers ses paupières.

La technique de la permutation avait déjà été utilisée par l'écrivaine Gertrude STEIN. Cependant, STEIN, écrira Christian BOURGEOIS, « s'est arrêtée en chemin. Elle eut le souffle court. Sans doute parce qu'absorbée par la syntaxe. A force de polir la syntaxe. De la raboter. De la ramener à son absurdité. Brion GYSIN use le mot. »[487]

[487] BOURGEOIS, Christian. In *Le Colloque de Tanger*. Paris : Christian Bourgeois, 1976.

Dans un entretien avec Gérard-Georges LEMAIRE, GYSIN explique l'invention de la permutation :

« Alors que Burroughs écrivait Nova Express et avait fait depuis longtemps du cut-up sa chose, je lisais les oeuvres d'Aldous Huxley. La fameuse tautologie qu'il cite dans un de ses essais, I AM THAT I AM m'a tout de suite frappé du point de vue visuel. Cette phrase m'est apparue comme le fronton d'un temple grec, le THAT se trouvant au sommet du triangle. Au début, cela ne me semblait qu'un singulier jeu visuel. Mais ces mots se sont mis à chanter littéralement en moi. Ce n'est que bien plus tard que cela posait une interrogation et que le sens, lui aussi, était pris dans un processus de création instantané et ininterrompu. Le poème pouvait aussi se développer jusqu'aux extrêmes limites mathématiques. La formule 5 x 4 x 3 x 2 x 1 me donnait sur le champ un texte de 120 lignes, comparable à un puzzle chinois. »[488]

Le poème qui résulte de ces permutations, *I AM THAT I AM*, a également été enregistré par GYSIN et est en écoute sur Ubuweb.

Henri CHOPIN porte l'attention sur la différence qui existe entre la poésie sonore francophone et anglophone. Contrairement aux poètes français qui pulvérisent les langages, allant au cri avec DUFRÊNE, à une sémantique sans grammaire et syntaxe avec HEIDSIECK, à des respirations physiques dominant le langage clair avec moi, GYSIN trouve avec l'anglais un monde où les cassures n'existent pas[489].

Pour William BURROUGHS, ceci a à voir avec les différences qui existent entre les deux langages :

« L'œuvre de Gysin se base sur un système de permutations et de cut-ups. Ces deux techniques s'adaptent parfaitement à la langue anglaise, mais en français la structure grammaticale rigide de la langue empêche les "mots en liberté". En anglais les mots peuvent se remplacer, changer d'article, s'adapter à tous les verbes, tous

488 CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale.*, Op. cit., p. 128.

489 *Ibidem*. p. 132.

les adjectifs, tous les adverbes; l'adjectif devient adverbe, le nom devient verbe...

Changer les mots de place ou couper pour ensuite mélanger se heurte en français aux règles de grammaire immuables.

Les trois articles définis et les trois indéfinis doivent être en place et en bonne place, tandis qu'en anglais un seul article s'adapte à tous les noms et même on peut facilement et sans gêne omettre les articles complètement. L'absence de conjugaison, de masculin et de féminin, d'accords de verbe et d'adjectif et un goût prononcé pour le néologisme font que l'anglais permet la liberté qu'exigent les permutations et les cut-ups. »[490]

BURROUGHS voit le langage comme un virus, comme une arme. Dans *La Révolution Electronique,* un livre publié par Henri CHOPIN, il écrit :

« Maintenant considérons la voix humaine en tant qu'arme. Dans quelle mesure la voix humaine peut-elle reproduire mes effets obtenus avec un magnétophone ? Apprendre à parler la bouche fermée, déplaçant ainsi le son, est assez facile. On peut aussi apprendre à parler à rebours, ce qui est assez difficile. J'ai vu des gens qui savent répéter après vous ce que vous dites et finir en même temps. C'est un truc terriblement déconcertant, particulièrement si on le pratique sur une vaste échelle à un meeting politique. Peut-on véritablement brouiller la parole ? On peut fabriquer une arme biologique d'une grande portée à partir d'un nouveau langage. »[491]

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt dix, BURROUGHS commence à attirer de nombreuses icônes de la culture Pop. Il apparaît aussi dans le film *Drugstore Cowboy* de Gus VAN SANT. En 1990, sa collaboration avec Robert WILSON et Tom WAITS donne naissance à la pièce *Black Rider* qui fut jouée la première fois au *Thalia Theatre* de Hambourg, le 31 mars 1990. BURROUGHS participa aussi à des enregistrements de ses textes pour Kurt COBAIN (*The Priest They Called Him*), R.E.M., MINISTRY et Bill LASWELL : voilà une idée du déploiement et de l'intérêt du *cut up.*

---

490 BURROUGHS, William S.. *Œuvre Croisée*. Paris : Flammarion, 1992.

491 BURROUGHS, William S.. *La Révolution Electronique*. Paris : Collection OU, puis Editions Champ Libre, 1970.

L'échantillonnage du son existant dans la nature est déjà l'amorce de multiples narrations. Le *cut-up* de Milan KNIZAK s'applique au découpage aléatoire de différents vinyles, qui, recomposés, créent une nouvelle musique du hasard et de la manipulation **(figure 56)**. Les fragments se substituent à l'imagination, ou du moins, donnent une impulsion à l'imagination pour qu'elle trouve sa manière d'écrire. Dans les années soixante, il raie, brûle, scratch les vinyles, pour réaliser une série intitulée *Destroyed Music*. Christian MARCLAY prolonge ce détournement des disques vinyles, en ajoutant une dimension visuelle : il assemble les pochettes des vinyles pour en tirer des chimères absurdes des idoles de la musique du XXème siècle **(figure 57)**.

« Quand j'ai coupé mon premier disque en deux, dit-il à Michel HENRITZI dans l'ouvrage *Montersampler,* je pensais faire un geste très radical, mais j'ai très vite appris qu'il est difficile d'être original. Je ne connaissais pas le travail de Milan KNIZAC. Le geste au départ est semblable, mais le résultat musical est très différent. Au début de mes expériences, j'étais motivé par un désir de faire de la musique, je ne pensais pas faire de l'art. » Dans la vidéo *Telephones* (1995), Christian MARCLAY a prélevé des scènes d'appels téléphoniques dans des films hollywoodiens. Puis il les a insérées dans un nouveau montage fondé sur la répétition : les personnages, qui composent un appel dans chacun de ces films, sont suivis de toutes les sonneries des appareils, puis de chaque personnage qui, à l'autre bout, décroche… Les scènes, extraites de leur récit respectif, construisent une nouvelle narration en concentrant le spectateur sur l'ambiance sonore et les mouvements de caméra qui composent chaque intrigue.

Ce dialogue entre l'image et le son, qui bat secrètement dans chaque film, MARCLAY le décompose, le démonte avec une méthode implacable. Or ce qui change, dans *Telephones*, l'élément variant, c'est le fond sonore qui opère, d'un film à l'autre, une discontinuité dans la répétition. Christian MARCLAY met en scène une esthétique du fragment, du montage, du collage[492] qui se réapproprie les images et les sons de l'histoire du cinéma. Ce film est la reconstitution d'un espace et d'un temps inédits : celui des grandes scènes téléphoniques et des remarques auxquelles elle donne lieu (histoire et sociologie des techniques ; concert de sonneries devenant une pièce musicale ; beauté de l'écoute d'une voix à l'autre bout du fil que figure, à l'écran, le silence ; jeu des raccords faisant que les personnages se parlent de plan en plan). Il travaille également sur le jeu de cartes par la réalisation de *Shuffle*[493], une sculpture mobile soixante quinze cartes de photos de partitions sur divers objets du quotidien **(figure 58)**. Il propose alors de les utiliser comme partition pour créer une séquence musicale propre à chacun. Le son peut être généré ou simplement imaginé. Les clichés pris par Christian MARCLAY pointe les erreurs de ces partitions mais les garde comme symbole, essence de la musique.

On aime les histoires car elles apportent de la densité à imaginer. La linéarité, la ligne chronologique avec un début, une fin, une logique, donne du sens. Mais l'échantillonnage n'engendre pas forcément une écriture narrative. Il crée une narration particulière : la narration

[492] Voir la thèse de David RAMBAUD, *L'insecte comme métaphore de l'assemblage : une recherche entomologique et historique sur les conditions d'apparition de l'objet manufacturé dans l'art.* Université Paris 8.

[493] MARCLAY, Christian. *Shuffle*. Aperture Foundation, 2007.

poétique, évocatrice. Nous étudierons davantage la narration poétique que l'écriture narrative « pure», romanesque. L'écriture narrative ou romanesque garde une volonté d'imposer une histoire, de la raconter, de la faire passer et vivre à ses lecteurs.

L'objectif de mon travail est d'offrir un espace hors du temps, hors de la réalité ou de la logique d'une narration codée. L'auditeur doit pouvoir s'évader, rêver, réinterpréter son histoire pour s'extasier, réfléchir, protester. Ainsi, le terme de narration poétique me semble plus approprié pour réfléchir sur l'impact de l'utilisation d'échantillons dans les paysages sonores.

La papillonne

Une pièce sonore composée de fragments suggère une construction d'une narration. Par exemple, une ambulation dans un marché grec peut-être plus fécond qu'une photographie, plus présent, par le langage, les marqueurs sonores, la rumeur... Un paysage sonore fertile se démarque par un choix d'objet sonore original, pour éviter la banalisation de sons communs à plusieurs cultures, comme des voitures, vent, rivière... Rappelons que le fragment est un morceau d'autre chose, un éclat, une miette, un débris. Il n'est qu'une partie d'un tout, dont l'essentiel a été perdu. Mais il renvoie à une citation, un passage, un extrait. Bien qu'il diffère de l'échantillon qui représente le tout, la notion de fragment s'assemble à celle de l'échantillon pour définir certaines utilisations sonores.

Le fragment d'une comptine chinoise enregistrée dans un village peut citer son contexte, avec les bruits de table, d'animaux en tant qu'extrait d'une journée à l'école en Chine. Bien sûr, pour en saisir l'essence, il faut être là, sur place. Mais le but d'un travail sonore sur le fragment, un fragment échantillonné, est de donner envie à l'auditeur d'écouter plus attentivement, de le faire réagir. J'ai ainsi transformé le chant d'une centaine d'enfants dans une école en Chine en une vague sonore presque saturée, submergeant toutes les dictions, tous les dictons, pour laisser s'échapper un long cri. Cette pièce, intitulée *Centenfanchantan* (2004) fut la première à être diffusée dans un lieu de partage de l'Art.

Nous pouvons aborder une esthétique du fragment à travers un texte de Roland BARTHES. Très attaché au dispositif « fragmental », il inaugure un retour du sujet après la crise des années soixante. Dans son livre *Roland Barthes par Roland Barthes* de 1975, il offre à lire une autofiction dont la brisure du texte reflète une écriture fragmentaire particulière. « Son premier texte ou à peu près (1942) est fait de fragments (…) Depuis, en fait, il n'a cessé de pratiquer l'écriture courte. »[494] Le fragment est considéré par BARTHES comme le lieu d'une écriture précaire et différée. La notion de fragmentarité remet en cause l'exigence classique de l'œuvre fondée sur la perfection, la cohérence et l'achèvement. Un trait fondamental de la sensibilité postmoderne consiste, selon LYOTARD, à questionner les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie. BARTHES intitule son dernier fragment *Le monstre de la totalité*[495] comme pour nier l'achèvement de son livre qu'il compare à un texte sans fin. Dans un fragment intitulé *La papillonne*, l'auteur se relit par intermittence. Sa journée est interrompue par diverses diversions.

> *« Travaillant à la campagne (à quoi ?à me relire, hélas !), voici la liste des diversions que je suscite toutes les cinq minutes : vaporiser une mouche, me couper les ongles, manger une prune, aller pisser, vérifier si l'eau est toujours boueuse(il y a eu une panne d'eau aujourd'hui), aller chez le pharmacien, descendre au jardin voir combien de brugnons ont mûri sur l'arbre, regarder le journal de radio, bricoler un dispositif pour tenir mes paperolles, etc, : je drague.*
>
> *(La drague relève de cette passion que Fourier appelait la Variante, l'Alternante, la Papillonne.) »*[496]

494 BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 1975, p. 89.

495 *Ibidem*. p. 156.

496 *Ibidem*, p. 72.

Le caractère hétéroclite des actions auquel se livre BARTHES est induit par le mouvement de *La Papillonne*, attitude vouée à changer continuellement de perspective. Cela rappelle l'itinéraire de l'auteur, fait de ruptures successives et de retournements de perspectives, un itinéraire de vie, qui influence son cheminement de réflexion. Inspiré par les ruptures intervenues lors de son travail d'écrivain, Roland BARTHES rend compte d'une situation légère, dans un texte qui soulève la poussière des écritures trop figées. Il perturbe l'attente du lecteur et maintient un sentiment d'indécision.

Échantillonnage

Nous questionnons la valeur de l'échantillonnage du réel dans son aspect sonore. Peut-il rendre audible notre environnement? Quelle lecture apporte-t-il aux œuvres contemporaines? Certaines productions de l'art sonore (cd audio, installations, marches sonores, performances, bande son de vidéo, pièces radiophoniques...) révèlent des narrations poétiques présentées dans un espace particulier, qui plongent l'auditeur dans une écoute plus disponible, une ouverture de son horizon. En langage musical, le *sampling* est une pratique qui consiste à prélever un échantillon dans un enregistrement afin d'en tirer un matériau sonore particulier. Si ce terme est synonyme d'échantillonnage, peut-on échantillonner le réel pour mieux l'apprivoiser et le révéler? L'échantillon sonore n'existe que par son montage dans un ensemble.

Ainsi, le collage des fragments recueillis propose de nouvelles lectures du quotidien. Coller, ou monter, est l'action qui donnera à l'objet final une dimension poétique. Le montage, selon Ernst BLOCH, « fraye un nouveau passage à travers les choses et transporte des ruines dans un autre espace »[497]. Il vole au passé de quoi créer de nouveaux objets. Il rend simultanés plusieurs évènements pour une libre circulation des données et des impressions. Cette technique de l'échantillonnage sonore des données concerne directement ma pratique d'arrangeuse acoustique.

[497] BLOCH, Ernst. *Traces*. Paris : Gallimard, 1998, collection Tel, p. 43.

Nous définissons d'abord ce que j'entends par échantillonnage sonore, en écho aux méthodes du *cut-up* de William BURROUGHS et de l'écriture fragmentaire de Roland BARTHES. Nous déterminons son importance dans la construction de narrations poétiques pour transmettre une émotion. L'utilisation d'une fragmentation d'enregistrement est questionnée à travers ma pratique sonore. Le langage peut être une source féconde pour extraire des échantillons, en analysant une enquête sonore groisillonne personnelle.

Défini comme la sélection d'une partie dans un tout, l'échantillonnage prend une tournure particulière selon son contexte. Lorsqu'on ne peut pas saisir un événement dans son ensemble, il faut effectuer des mesures réduites, afin de représenter l'événement. Lorsqu'on analyse un « produit » visuel ou sonore, on procède à un échantillonnage à plusieurs endroits pour rendre compte du « terrain » dans son ensemble.

L'échantillonnage ou *sampling* est le processus de numérisation du signal acoustique. Il procède par prélèvements d'échantillons, c'est-à-dire de portions du signal sonore. A l'instar du cinéma, où une suite de photographies défilant à une vitesse déterminée produit l'illusion du mouvement, on mesure la pression acoustique du signal sonore à intervalles réguliers. La différence avec le cinéma est la cadence utilisée: si vingt quatre images par seconde suffisent pour reproduire le mouvement, l'échantillonnage numérique d'un son requiert une cadence beaucoup plus élevée pour donner l'illusion d'un son continu. On appelle cette cadence la fréquence d'échantillonnage, exprimée en Hertz. La représentation numérique fidèle d'un

son ne peut être obtenue qu'en échantillonnant celui-ci au moins au double de sa fréquence.

Bien que les compositions de musique concrète aient utilisé des méthodes semblables dès les années quarante, l'échantillonnage moderne remonte probablement aux années soixante-dix pendant lesquelles les DJ jamaïquains ont créé le dub et s'est développé le rock expérimental allemand.

Le groupe new-yorkais *Silver Apples*, qui dès 1968 sort un premier album d'une électro-pop psychédélique, composé à l'aide d'une machine ancêtre du synthétiseur fabriquée par le groupe, avec notamment la présence de neuf oscillateurs, commandés à l'aide des mains, des pieds, des genoux... Le groupe génère des sons électroniques, rajoute des collages sonores en échantillonnant toute sorte de bruits (radio, circulation ...), le tout sur des rythmes tribaux, le résultat étant avant-gardiste, comme le titre *Program*.

En Allemagne, l'influence du rock anglo-saxon était très présente à cette époque, mais quelques artistes allemands, en poussant leurs recherches musicales incorporèrent des techniques de l'échantillonnage sonore dans leurs morceaux. Au début des années soixante-dix, exploitant les technologies naissantes, et expérimentant en studio (bandes passées à l'envers, échos et délais sur les rythmiques - s'inspirant directement des travaux des électro-acousticiens des années cinquante), des groupes allemands comme CAN ou FAUST composaient des morceaux en intégrant des extraits sonores, ou construisaient tout un titre

autour d'un ou plusieurs échantillons sonores, le tout étant réalisé sur bandes magnétiques. Parmi les collages musicaux enregistrés à cette époque, certains sont encore étonnamment modernes (voir *Tago Mago* de Can, *The Faust Tapes* de FAUST).

Les DJ jamaïcains improvisaient des gimmicks et des paroles sensées faire bouger le public (lors de *sound system*) sur des instrumentaux de reggae puis des *dub* (remix instrumentaux et dépouillés de morceaux reggae). Certains de ces dubs présentaient des caractéristiques expérimentales qui allaient annoncer l'échantillonnage sonore moderne (comme celle de rembobiner la bande en plein enregistrement du remix). Au début des années soixante-dix, certains DJ jamaïcains enregistrèrent leurs propres disques en tant qu'ingénieurs du son, inventant le *sampling* en mettant bout à bout des rythmiques pour créer de nouveaux morceaux.

La première trace de cet échantillonnage rythmique en Jamaïque date de 1972 avec le morceau *Cow thief skank* du musicien jamaïcain LEE PERRY qui est une succession, un *cut* de plusieurs rythmiques de morceaux tels que l'auraient fait des DJ américains, le tout étant réalisé avec des bandes magnétiques et non avec des platines. Ce même LEE PERRY enregistra en 1974 un album, *Revolution Dub* où il superposa à ses dubs des dialogues de film de Kung Fu. Au même moment, aux Etats-Unis, un DJ d'origine jamaïquaine DJ KOOL HERC, installé dans le Bronx, invente le *cut* musical, technique consistant à écouter certains passages des disques qu'il passait avec ses platines et à "*jongler*" d'un disque à un autre sans interruptions. Cette manière donna

au DJ un rôle particulier: celui d'assembler en live plusieurs extraits de morceaux pour en faire un nouveau.

L'échantillonnage fit sa véritable percée à la fin des années soixante-dix avec le groupe THE SUGARHILL GANG. Il reprit des extraits de *Good Times* de CHIC comme base de leur *Rapper's Delight* qui devint le premier 45 tours de hip-hop à rencontrer un succès commercial et les premières difficultés légales, car Bernard EDWARDS et Nile RODGERS, les compositeurs des *Good Times*, n'ont pas été crédités sur le disque. Le hip-hop n'était pas la seule musique populaire à utiliser le principe de l'échantillonnage pendant les années soixante-dix et le début des années quatre-vingt. *Psychedelic Shack* des TEMPTATIONS comporte un échantillon provenant des 45 tours de leurs succès *I Can't Get Next to You* et *My Life In The Bush of Ghosts*. Un album de 1981 par Brian ENO et David BYRNE fait un usage étendu d'échantillons vocaux.

John Anthony OSWALD eut à faire avec la CRIA (Canadian Recording Industry Association), qui le forçait en 1990 à détruire tous les enregistrements disponibles de son oeuvre, qui signifie « pillage sonore », faites à partir de bribes d'œuvres. Compositeur, saxophoniste, producteur de disques, danseur, auteur, il eut pour professeur MURRAY SCHAFER à l'Université Simon Fraser. En 1980, OSWALD créa le *Mystery Tapes Laboratory*: après avoir préparé des collages (musique, bruitages), et distribuait les cassettes, parfaitement anonymes. En 1987, renversant le concept, il enregistra *Plunderphonics*, quatre versions saccagées du *Sacre du printemps* et d'enregistrements de Count BASIE, Dolly PARTON et Elvis PRESLEY, après échantillonnage et

collage en studio. Une version CD parue en 1989, enrichie de vingt autres pillages auxquels OSWALD se livra sur la musique des BEATLES, de Glenn GOULD (Variations Goldberg), Michael JACKSON, LISZT, WEBERN, VERDI ou encore BEETHOVEN. Les originaux étaient identifiés, et les enregistrements cédés gratuitement aux musiciens, critiques, bibliothèques, etc.

Enquêtes Groisillonnes

Lors d'une résidence sur l'Ile de Groix pour le festival *Indisciplinaire* en 2008, je me suis donné comme mission de recueillir l'identité sonore, l'âme de l'île **(figure 59)**. J'ai donc contacté les personnages clés du lieu, au « bar de la montée » de l'île pour les chants bretons traditionnels, au marché pour rencontrer Jeanine, qui m'a conté sa vie passée sur l'île, un pirate ayant élu domicile dans les arbres, et le couple mythique Gigi et Ginette et leur sept canaries. Cette exploration, menée par mes pas hasardeux, m'a conduit à organiser une rencontre à la maison de retraite, lieu de tous les trésors enfouis de Groix. A partir de chants, conversations, disputes des groisillons, j'ai composé une pièce que j'ai diffusée dans une salle voûtée du Fort du Groisillon, dans une ambiance bleutée sombre.

J'ai entendu les témoignages du gérant du manège ancien de la place du village, écouté les angoisses des habitants par rapport au festival qui se préparait, passé quelques heures chez Jeanine et ses chats, pour tenter de saisir une histoire de l'Ile de Groix. Chaque jour, j'envoyais dix minutes de reportage/création radiophonique pour une émission journalière sur ResonanceFM à Londres, marchant dans la nuit pour capter un signal Wifi sur la place du village et envoyer mes enquêtes sonores fraîchement collectées et compactées. Cette recherche me fit parcourir l'île d'un bout à l'autre, de demeures poussiéreuses en en confessionnal à

ciel ouvert. Je passais d'une âme à une autre, découvrant le prochain personnage à interviewer grâce au précédent.

En marge des classifications usuelles, le cheminement rattache l'œuvre au site sur lequel elle entraîne le spectateur, site qui servira autant d'atelier que de lieu d'exposition tout en défiant l'économie marchande. Toutefois ces médiations spatiales sont remarquables malgré la familiarité de l'action de cheminer en ce sens qu'elles réveillent la quotidienneté. Marcher permet de décrire pas à pas un monde éphémère vu à travers des gestes, des formes et des matières les plus ordinaires mais néanmoins extraordinairement riches de potentiel grâce au fond imaginaire dans lequel ils se manifestent.

Chasseurs de traces et de vestiges, chiffonnier des rebuts et du presque rien, le marcheur saisit l'autrefois dans l'éclat du sol actuel. Archéologue, il met à jour des survivances dénichant l'épaisseur du temps des choses dans la lie du monde.

Car « chiffonnier ou poète – le rebut leur importe à tous les deux – […] C'est le pas du poète qui erre dans la ville en quête de butins rimés; c'est aussi nécessairement le pas du chiffonnier qui s'arrête à chaque instant sur son chemin pour recueillir le débris sur lequel il vient de tomber.»[498]

Marcher dans les pas d'autrui, témoigner d'un passé, déambuler, dériver, flâner avec l'un et l'autre. S'adonner aux déplacements dans l'histoire et glisser d'un lieu à l'autre. Bifurquer. Remonter le chemin. « La marche conditionnait

[498] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire.*, traduit par J. Lacoste, Paris : Payot, 1979, pp. 115-116.

la vue, et la vue conditionnait la marche, à tel point que seuls les pieds, semblait-il, pouvaient voir », raconte Robert SMITHSON en promenade dans le Yucatan[499].

Après avoir fait « du plan du sol […] le support nécessaire à une perception maximale de l'objet », Robert MORRIS fonde l'œuvre en fonction de la déambulation du spectateur étant donné que «c'est cette distance entre l'objet et le sujet qui crée une situation plus riche, car la participation physique de ce dernier devient nécessaire. »[500] Les œuvres entrent dans un monde phénoménologique. Pour Carl ANDRE, la sculpture est « comme une route »[501] et ses œuvres se déploient comme « des chaussées [qui] obligent les spectateurs à les longer, à marcher autour d'elles ou sur elles ». Souvent, l'idée d'un art sans objet prend la relève. D'où l'importance du transit sonore.

La mise en relation d'acteurs locaux et d'habitants pour la production d'une « image sonore » négociée peut ouvrir à de nouvelles manières d'appréhender la culture et l'aménagement de l'espace commun.

---

499 SMITHSON, Robert. *Le paysage entropique 1960/1973*. Marseille, Musée de Marseille - Réunion des Musées nationaux, 1994, p. 56.

500 MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*, *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris : Territoires, 1979, p. 89.

501 ANDRE, Carl. *Entretiens avec Carl Andre*. Art Minimal II, CAPC Bordeaux, 1987, p. 36.

CHAPITRE 10 - CONSERVER

Le temps du récit de mes pièces sonores n'est pas fixé donc on ne peut pas parler de récit, car cette catégorie d'écriture nécessite certaines règles de temps et d'action qui restent floues dans ma production. Les sons appartiennent au passé mais leur écoute se passe en temps réel, au présent. Le récit doit correspondre à un schéma particulier d'analyse, comme la reconnaissance de style direct, de focalisation externe... Mais il est assez juste de l'utiliser pour décrire mon travail, dans le sens où il s'oppose à la notion de discours. Il n'est pas non plus totalement narratif, car mes paysages sonores racontent un évènement ou une histoire composée d'une série de faits sans qu'ils soient identifiables.

Fait divers, sans histoire, mes paysages sonores s'apparentent-ils au conte? Ce récit assez bref, de fait imaginaire ou prétendu tel, plonge le lecteur dans un univers déroutant, différent du monde réel (merveilleux ou fantastique). On trouve dans ce genre littéraire, qui relève du type narratif, des contes de fées, des contes de l'époque de la Philosophie des Lumières (XVIIIème siècle) ou encore des contes fantastiques (XIXème), comme ceux de Guy de MAUPASSANT. Les contes traditionnels (écrits à partir d'une tradition orale comme ceux de PERRAULT pour la plupart d'entre eux) comportent presque toujours une intention morale ou didactique (visant à instruire, à transmettre un savoir). Bien que mes pièces sonores aient pour but de transmettre une émotion déroutante, elles n'ont pas d'intentions morales mais elles gardent ce côté étonnant destiné à distraire. Je peux composer de manière totalement

intuitive, sans préconception, sans structure a priori. J'avance pas à pas jusqu'à ce qu'une forme émerge. Celle - ci ne doit pas tout au hasard mais à une lente construction. Mais la forme, c'est aussi le temps, le déroulement du son dans un espace, et sa perception de l'auditeur, donc également la mémoire de celui-ci. Mes pièces sonores reconstituent un moment passé. Elles inventent une lecture de la mémoire, et la perpétuent. Mais elles restent aussi un simple support à l'imagination de l'arrangeur ou de l'auditeur.

Collection

Un article d'Anne GONON développe une pensée de l'infraordinaire théâtralisé, au cœur d'un dispositif mobile où la ville sensible est chargée d'une double temporalité, rendue tangible par les sons[502]. Elle évoque notamment l'existence de la *Waltser Collection*, collection de balades gérées par la fondation suisse SLM, œuvre à la mutation des regards sur la ville.

[502] GONON, Anne. « La marche, une fabrique de l'espace ». Revue Mouvement*, Métamorphoser la ville*, Marseille : Lieux Publics ; Paris : Editions du Mouvement, N° 56, 2010, p. 10.

Du nom d'un collectionneur de promenades Otto WALTSER, cette collection atypique détourne notre environnement acoustique quotidien et provoque un décalage entre perception auditive et visuelle. La perception de l'espace public est modifié, sans changer ni interférer sur la réalité physique du lieu. La Fondation SLM est née de la volonté de perpétuer la pratique culturelle de la promenade et se consacre depuis 1988 à « l'étude, la préservation et la diffusion de cette activité ». Un casque sur les oreilles, le spectateur est amené à faire une promenade réalisée pour la première fois trente ans auparavant, sur les mêmes lieux. Selon Amanda DIAZ, artiste conservatrice de la collection, l'originalité du dispositif vient du fait qu'il « détourne notre environnement acoustique quotidien et provoque un décalage entre perception auditive et visuelle. La perception de l'espace public est modifiée, sans changer ni interférer sur la réalité physique et dynamique du lieu. »

Silloner la ville pour une esthétique de l'abandon ou de la collection mène l'arpenteur à « nourrir une écriture de la ville afin de modifier la réception du spectateur, et donc la nature même du lieu. »[503]

De la bibliothèque réelle, supposée ou idéale de Marcel DUCHAMP[504] à celle de Robert SMITHSON[505] en passant par celle de Jean DUBUFFET[506], ces bibliothèques inventoriées nous informent sinon des sources directes de

---

503 GONON, Anne. « La marche, une fabrique de l'espace ». *op. cit.*, p. 15.

504 DÉCIMO, Marc. *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut être*. Dijon : Les presses du réel, 2002, collection Relectures.

505 TATRANSKY, Valentin. « Bibliothèque de Robert Smithson. Livres, revues, disques ». in SMITHSON, Robert. *le paysage entropique. 1960/1973.* Marseille : Musée de Marseille - Réunion des Musées nationaux, 1994.

506 JAKOBI, Marianne. *Les lectures d'un peintre « ennemi » de la culture. La bibliothèque de Jean Dubuffet.* Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, N° 77, 2001, pp. 92-122.

l'œuvre, du moins de l'atmosphère intellectuelle et culturelle dans lesquelles ces œuvres furent élaborées.

Nous analyserons dans ce chapitre l'objet sonore en tant que partie d'une collection, comme échantillon représentatif d'un tout.

« Jusqu'à ce qu'une œuvre d'art devienne un objet susceptible d'envoûter, elle compte peu. Dans ma chambre à coucher le moindre objet témoigne contre moi. » [507]

Jean COCTEAU, dans son *Essai de critique indirecte*, questionne ce pouvoir des objets qui nous valident, nous révèlent, nous rassurent et nous possèdent. L'échantillon sonore reflète les préférences de l'artiste qui l'a sélectionné. La figure du collectionneur est décrite dans un article de Patricia GIUDICELLI-FALGUIÈRES à propos des cabinets de curiosités de la Renaissance Italienne.[508]

Les plus riches familles exposaient leur pouvoir à travers des collections d'objets. Cet échantillonnage visuel représentait une vision du monde dans sa globalité dans une époque où voyager n'était pas aussi facile qu'aujourd'hui. Collectionner de nos jours relève davantage d'une obsession, ou d'une preuve encore d'exister à travers des objets, bien qu'elle soit toujours un signe de puissance, comme les œuvres d'art.

Le flâneur collectionne, stocke du temps, et lutte contre une logique d'efficacité et de rentabilité par sa lenteur. Lors

507 COCTEAU, Jean. *Essai de critique indirecte*. Paris : Grasset, 1932.

508 GIUDICELLI-FALGUIÈRES, Patricia. *Les inconnus dans la maison. Un parcours dans l'histoire du collectionnisme, L'Intime.* Paris : Catalogue de l'exposition de la Maison Rouge – Fondation Antoine de Galbert, 2004.

de mes ambulations, j'enregistre des situations dont l'ambiance me semble pittoresque. Ma représentation du paysage se déploie selon des codes esthétiques très personnels et me guide à une composition d'un espace par un autre, ici présent, à contempler. Selon le philosophe Philippe NYS, « le pittoresque est le lieu d'un refoulé qui […] appelle et rend possible une analyse, voire une anamnèse, critique de l'état du monde, sinon de notre être-au-monde. »[509] Ce sol du rebus, cette densité sonore abandonnée à elle-même peut être décortiquée pour une tentative d'harmonisation avec le monde, même quand le pittoresque ressemble à une ruine industrielle plus qu'à un agencement d'éléments végétaux, tous deux sources d'inspiration.

La durée d'enregistrement de mes échantillons varie selon mon temps de réaction et du prolongement de l'évènement sonore. Ce procédé note l'urgence dans laquelle je fixe les sons d'un instant donné. Si je tarde trop, je perds les secondes magiques d'un son rugueux, étrange, sublime. Bien que je cherche les sons, ils semblent souvent s'imposer à moi. Je ne peux pas les déclencher mais je peux être au bon endroit, au bon moment. Les micros, leur emplacement, le lieu choisi sont subjectifs, jusqu'à l'arrêt de l'enregistrement. Pourtant, ces moments sonores me guident. Ce frottement, cet interstice dans lequel je me glisse révèle une situation sonore poétique.

Les objets sonores poétiques, si l'on choisit de les entendre, subliment la morosité du quotidien. Ils nous

[509] NYS, Philippe. « Le pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique ». In *Paesaggi culturali, Cultural landscapes*, Rome : Éditions Gangemi, 2008, p. 66. Posté le 20.10.2008, article consulté sur horizonpaysage.org, 25.09.2010.

plongent dans une sorte de poétique corrosive, une dimension non aseptisée, libérée des écoutilles auditives que nous avons fermées pour nous protéger d'un monde sonore trop violent. Notre écoute reste trop souvent sourde aux événements quotidiens qui gagneraient pourtant la peine à être entendus. Les scènes ponctuelles, les ambiances identitaires sont repérées dans la rue, invention d'une écoute attentive aux sculptures sonores qui surgissent. Rappelons que l'invention se réfère au verbe « venir ». Un ouvrage à propos de l'invention du regard dans l'espace publique, rédigé par Jean-François ROBIC et Germain ROESZ (duo d'artistes oeuvrant sous le nom de L'ÉPONGISTES), m'a éclairé sur la décision et création de l'artiste : il est actif dans le paysage traversé par son choix de focus sur un élément déjà là.

« L'art ne fut pas créé, mais inventé. L'image ne fut pas cherchée, elle fut trouvée. […] On voit le vrac du quotidien pourvoir sans limites notre musée imaginaire. Car, à bien y regarder, l'œuvre sourd de toutes parts, elle trouve place à chaque coin de vue – entre hasard et discernement-, là où on ne la cherche pas. »[510]

La démarche de ce duel théâtral et photographique use depuis 1995 du *ready-made* (© 1913) rencontré au gré de leurs déplacements en ville. Leur travail à quatre yeux fixe en photographie ce qui fait œuvre dans l'espace public à travers leur « regard ». Parfois sous forme de performances, lectures, installations, leur mise en scène d'environnements fait place à l'intrusion de l'inouï, du « non-vu », des sites *unseen* évoqués dans cette thèse à propos d'une définition du paysage. Remarquer un détail sur un site donné annonce une pré-histoire de l'objet trouvé (étymologiquement, *jet* :

[510] ROBIC, Jean-François ; ROESZ, Germain. *Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard*. Préface de DEMANGE, Michel ; Postface de PAYOT, Daniel ; Paris : Éditions l'Harmattan, 2003, collection Esthétiques, série « Ars », p. 5.

« ce qui est jeté » ; *ob* : « au devant de nous ») et l'inscrit dans une esthétique des arts, car il est ensuite sorti de son contexte pour être présenté au regard des autres, insolite. Ces mises en loupe réactivent la notion de *ready-made* de Marcel DUCHAMP : choisir un objet trouvé pour le porter au statut d'oeuvre d'art, un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste[511] ». Le geste de L'ÉPONGISTES transforme une matière environnementale un peu quelconque en « Sculptures trouvées », photographies documents-œuvres qui témoignent d'un aménagement de l'espace public détourné par les artistes en chasse **(figure 60)**. L'ÉPONGISTES cite d'ailleurs une description de François BON, qui appuie la sensation de confronter son regard à certaines formes aléatoires proches de l'installation artistique.

« […] cela déjà on l'a vu, cela déjà on le sait, et l'entassement de choses, plastiques et fer, énigmes blanches sous bâche ou bâtiments sans explications affichée dans les travées vides qui les séparent, dans l'arrière étroit de ce pavillon contre voie, comme d'ailleurs cette pure sculpture de deux voitures identiques acollées par l'arrière, sans moteurs ni portes, au coin bas du champ ou la hiératique maison blanche dans la rue d'en haut, à Toul, habitée quand même. » [512]

L'ÉPONGISTES se retrouve dans cette tentative d'« écrire le monde ». Le paysage, pour ce duo de regardeurs, est un prétexte et un parcours qui offre une possibilité « d'élargir l'art aux situations du réel ». Si le réel ressemble à l'art, il en est. L'ÉPONGISTES note que cette expérience d'artiste-spectateur rappelle une idée du processus créatif de Marcel DUCHAMP :

---

511 DUCHAMP, Marcel. « Ready-Made ». In BRETON, André. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, 1938, p. 23.

512 BON, François. *Paysage fer*. Lagrasse : Editions Verdier, 2000, p. 25.

« Ce phénomène (la réaction du spectateur devant l'œuvre d'art) *peut être comparé à un « transfert » de l'artiste au spectateur sous la forme d'une osmose esthétique qui a lieu à travers la matière inerte : couleur, piano, marbre, etc. »*[513]

L'expérience elle-même – son « moment poïétique » – explique L'ÉPONGISTES, « consiste d'abord à voir ces objets, repérer, *trouver* la « sculpture trouvée », la photographier- la faire rentrer concrètement par un système technique iconique (la photo) dans le champ des images artistiques. »[514] Notons bien que L'ÉPONGISTES ne cherche rien, il « trouve des sculptures. » (référence à une citation de Pablo PICASSO, « Je ne cherche pas, je trouve. »). Cette démarche renvoie au travail du collectif TEMPORARY SERVICES[515] qui trouve des installations frappantes dans les rues de Chicago, nommées *Public Phenomena*[516]. Cette attitude « vis-à-vue » de l'urbanité érige une esthétique de l'espace public, marqué par l'accidentel ou l'intentionnel, l'humain ou la nature, quand l'art et la vie se glisse dans les interstices d'une machine de contrôle qu'est la ville **(figure 61)**.

Les traces ramassées par L'ÉPONGISTES nous renvoient à certaines œuvres de Peter FISCHLI et David WEISS, autres épongistes du quotidien, quand le geste de l'artiste intervient alors que l'objet n'est pas encore, ou a perdu, sa fonction. En 1987, la vidéo *Der Lauf der Dinge* (Le cours des choses, ou, La *marche* des choses) présente une

513 DUCHAMP, Marcel. « Le processus créatif ». 1957. In DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, 1975, pp. 187-189.

514 ROBIC, Jean-François ; ROESZ, Germain. *Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard*. *op. cit.,* p. 35.

515 http://www.temporaryservices.org/

516 TEMPORARY SERVICES. *Public Phenomena*. Chicago : Half Letter Press. 2008.

réaction en chaîne d'ustensiles de la rue détournés de leur fonction première pour mettre en scène un cycle sans fin de notre époque du non-stop, d'une ère non-recyclable au compte à rebours enclenché. Un sac poubelle se délie, un pneu roule, une symphonie pour objets trouvés s'articule autour d'une précarité des éléments. Un fragile équilibre anime les plastiques et autres brouillards toxiques pour les laisser chuter dans le silence, les écrasements mats, les glissements, l'explosion pour un jeu de dominos sans fin d'un art fragile et éphémère, mais en constante expansion.

Ces œuvres de la marche trouvées, inventées, enregistrées, et partagées se déploient donc à partir de la banalité. Nous pouvons citer Alan KAPROW qui place la confusion entre l'art et la vie comme nécessité :

« 1. La ligne entre happening et vie quotidienne sera gardée aussi fluide et aussi peut être aussi indistincte que possible. La réciprocité entre l'objet fabriqué et l'objet trouvé sera à son pouvoir maximal de ce point de vue.

2. Les thèmes, les matériaux, les actions et les associations qu'ils évoquent doivent être pris dans n'importe quel contexte, excepté le contexte artistique, ses dérivés et son milieu. Eliminer les arts et chaque chose, qui, même de loin, les suggère, de même qu'éviter les galeries d'art, les théâtres, les salles de concert et les autres grandes surfaces culturelles (tels que boîtes de nuit et cafés), et un art à part peut se développer. » [517]

D'une certaine manière, je prolonge cette règle du jeu du Happening dans ma pratique. Les sons « inventés » par mon écoute, si je reprends la notion de ROBIC et ROESZ, proviennent d'une action unique qui n'a aucune prétention musicale, comme des croassements de crapauds dans un tube, pour être mixés avec d'autres nappes plus étendues, qui teinte mes capsules sonores d'une couleur narrative

[517] KAPROW, Alan. *L'art et la vie confondus*. Paris : Editions Centre Georges Pompidou, 1996, collection Supplémentaires, p. 24.

particulière. Les captations sonores sont effectuées au fil du hasard, parfois partagées dehors, parfois projetées dedans.

« Une histoire sans mot apparaissait, fait divers minuscule (...) un trésor de banalité intime. Le commun ou l'évidence, sans que l'on ait essayé de la marquer de l'empreinte de rareté. »[518]

Cette remarque d'Asger JORN décrit le surgissement sur notre route des petites traces sans importance qui nous émeuvent. La sélection de mes fragments sonores questionne la notion de parasitose, de brouillage et d'élargissement des catégories qui entrent dans l'espace audible. Le choix de ces sons amène déjà une dimension narrative à la pièce sonore finale, composée de raclements de pas, voix diverses, remous, sifflement de bouilloire, lèvres claquées, sirènes hululées, grincements balancés... Autant de sons qui semblent familiers à l'auditeur toujours surpris par la légère différence entre le son volé dans son quotidien et le sien. Les sons considérés pour leur qualité expressive suffit à conter une histoire à l'auteur, lui suggérer une réminiscence.

Bien que j'utilise ce qui vient du réel, mes capsules sonores ne sont pas des documentaires. L'échantillonnage sert ici une projection de l'imaginaire, de la mémoire. La limite reste l'imagination de l'auditeur.

Ma collection favorite, enfant, était celle des bâtons de plastiques pour remuer le café, tous les mêmes et tous précieux. Maintenant, je collectionne les sons enregistrés dans la rue. Cette captation sonore devient un besoin quotidien. J'enregistre des petits morceaux de vie,

---

[518] JORN, Asger. *Discours aux pingouins et autres récits*. Écrits d'artistes, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 36.

constituant une collection, une banque de données sonores. Cette accumulation devient importante tant pour un besoin personnel que pour l'archivage sonore d'un lieu, d'une époque, à travers une écoute. L'échantillon sonore devient alors une archive, une empreinte.

Lors des longues séances de réécoute de mes captations sonores, je restitue une sensation globale d'expériences sonores particulières. Attachée aux ambiances parasitées, je collectionne des sons du quotidien comme des fragments d'un parchemin sacré, pour conserver, voire accenter leur qualité propre. Toutefois, j'essaie de trier et jeter les sons au fur et à mesure, afin de ne pas trop dépendre de cette accumulation. Le photographe Henri CARTIER-BRESSON évoquait l'aspect mortuaire de la collection :

« Personnellement, je ne suis collectionneur de rien du tout, pas plus de photos que de boîtes d'allumettes, ni d'allumettes usagées; toute collection étant un choix, donc aussi un rejet, je préfère, quant à moi, garder le nez dégagé face au vent. »[519]

Mais la collection permet également de comparer ce qui fut avec ce qui est, et de mieux voyager dans le temps passé et présent de sa propre histoire.

Cette collection de sons a débuté avec la découverte d'une œuvre de Yayoi KUSAMA, intitulée *Mirror Room* (1965). Dans cette pièce tapissée de miroirs, l'artiste multiplie le motif pois à l'infini en utilisant le reflet du sol jonché d'objets à pois. Cette installation déplaçant l'horizon devenait pour moi la métaphore d'une utilisation possible de mes échantillons sonores : les multiplier pour les présenter

519 CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*. Paris : Éditions Verve, 1952, p. 43.

comme une extension de l'écoute habituellement paresseuse. Les installations autistiques de KUSAMA naissaient de ses accès de dépressions aigües et de ses observations du quotidien aliénant **(figure 62)**. Cette approche obsessionnelle traite du caractère répétitif de la vie quotidienne, de cette « conscience de vivre en continuation ». La respiration est nécessaire dans un univers oppressant. Une certaine violence de la vie citadine me stimule pour « pêcher » les sons qu'elle produit, je les récupère avant qu'ils ne disparaissent dans le tourbillon d'informations que nous essuyons chaque jour.

Cette chasse aux sons archive des données sonores dont notre mémoire déjà saturée ne veut se souvenir. Cet archivage peut constituer une archéologie de la modernité. Mais contrairement au cliché photographique qui arrête, fixe, immobilise un instant de durée, l'échantillon sonore prolonge le souvenir dans un espace de temps. Il prélève, fractionne une portion d'étendue tout en préservant une notion de déroulement. Cette affaire d'extraction nécessite un espace partiel, « tranché autant que tranchant », pour reprendre une expression de Dominique BAQUÉ.[520] Cette notion d'archivage témoigne de l'empreinte du présent dans mon travail. Ainsi, les empreintes sonores laissées dans ma mémoire ne cessent d'être ravivées, en assemblant des échantillons, saupoudrés comme des zestes poétiques.

[520] BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique- De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion, 2004, p. 57.

Fiches

Joël RIFF, jeune plasticien, prépare ses itinéraires pour visiter un maximum d'expositions par jour – plus de dix mille à ce jour ! - et en faire un rapport textuel et imagé sur des fiches, classées par ordre alphabétique. Chacune est illustrée par trois images, recadrées, considérées comme photographies **(figure 63)**. La fiche (texte et photo) est aussi une image, un fichier numérique au format JPG qui s'éloigne du document pour rejoindre l'œuvre. Ces fiches peuvent être présentées sous forme de diaporama, comme au centre d'art Micro-Onde, ou comme installation très dense sur les murs, ou comme une performance d'appel des noms d'artistes par ordre alphabétique pour *Promenades Audoniennes,* un événement collectif dont j'étais curatrice avec Léonore FOURÉ à Saint-Ouen.[521] **(figure 64)**

Chaque fiche contient donc une image de la demi-face de Joël RIFF en situation, autoportrait qui documente la fiche par ce geste touristique qui prouve par l'image de sa présence dans l'exposition. Ces fiches images ne peuvent pas être retrouvées par mot-clé, elles ne sont pas des documents, ni un google en ligne, mais bien des œuvres d'art. Joël RIFF produit des images. Il est l'ouvrier de cette archive, et le seul à en détenir les clés. Il faut passer par sa mémoire pour savoir où est quoi. Cette situation questionne alors la forme et le contenu de ses installations, et souligne l'aspect plastique de cette archive, sa composition, sa densité. « Tout ce qui est vu devient archive »[522], affirme

[521] Entretien avec Joël RIFF par Julia DROUHIN – août 2010 - annexe sonore de l'appareil documentaire.

[522] JEUDY, Henry-Pierre. *La machinerie patrimoniale*. Sens et Tonka, 2001, p. 21.

Henry-Pierre JEUDY. Si les codes esthétiques de la photographie se basent sur son statut de *medium*, ils dérivent alors en *artialisation* du cliché.

Une autre façon de secouer cette archive aujourd'hui est de la trier par zones géographiques, ce qui assigne ce curieux archéologue de l'archive à consulter toutes ses fiches une par une afin de distinguer celles qui correspondent à la zone en question et se perdre dans ces répertoires. Une dimension autre pour diffuser et vivifier cette archive, inventer de nouveaux critères pour la faire fructifier. Ce travail d'archive questionne le classement et les portes qu'il ouvre, pour inventer de nouvelles manières de se promener dans cette archive très personnelle.

Pour préparer ses parcours de lieux d'art, de petits plans griffonnés sur des tickets de caisse ou sur les cartes des sites des galeries apparaissent après une longue recherche d'informations nécessaires à l'organisation d'une journée. Ces trajets tracés à l'avance deviennent une projection de son espace-temps journalier, lignes graphiques sur lesquelles il marchera pour se confronter physiquement aux œuvres de notre ère. Son œuvre commence donc chez lui lorsqu'il prépare ses itinéraires.

Le témoignage graphique existe par la suite à part entière : les cartes ainsi inventée sont conservées et proposées à leur tour comme œuvre d'art, accompagnant une installation des fiches rédigées avec soin, présentées lettre par lettre au fil des expositions. Le travail journalistique de Joël RIFF devient œuvre lorsqu'il le met en scène. La visite de l'exposition commence donc bien avant de rentrer

dans la galerie, par la création d'une carte, puis l'expérience de l'exposition engendre une fiche, qui rejoint l'archive. Depuis l'accès à la carte mondiale des expositions par internet, les itinéraires sont un peu moins surprenants, mais laisse toujours place à la surprise. Sa pratique romantique de la promenade s'inspire du *Voyage sentimental* de Laurence STERN. Le réseau lui permet d'être plus efficace et réactif, mais il garde un espace de disponibilité à tout ce qui arrive, aux imprévus. Être rigoureux, c'est aussi avoir la rigueur de laisser de l'espace pour ce qui ne l'est pas. Joël RIFF se définit comme *curieux*. Selon lui, la curiosité est une volonté d'avoir un plan, le faire et faire plus, encore. Sans volonté d'œuvre post-production, la seule trace des visites accomplies est répertoriée dans une liste d'expositions qui témoignent de ses itinéraires sur son blog[523]. Cette liste de mots devient une cartographie lexicale, témoin de son métier de curieux.

Voir des expositions est aussi un filtre pour visiter un espace, un pays. La façon de se dé-placer entre les expositions est propre à chaque culture, pour modifier son regard. Il prend l'habitude de rayer les noms d'expositions visitées avec un stylo fluorescent de la même couleur que la carte imprimée en monocouleur, ce qui souligne l'exposition appropriée par l'artiste curieux, et en même temps la fait disparaitre, car le nom de l'exposition ne peut plus être lu. Cette manière d'effacer est une signature de l'absence **(figure 65)**. Les cartes ainsi rayées deviennent de sortes de partitions, des listes de déplacement rentrées dans le néant. Il signe l'œuvre de spectateur validée et faite. Mais ce qui

[523] www.curieux.over.terrible.com – Entretien avec Joël RIFF par Julia DROUHIN – août 2010 - annexe sonore de l'appareil documentaire.

l'intéresse vraiment est de constater ce qui reste à faire, les lignes non surlignées sont dramatiquement non visitées ! Ces partitions sont donc constituées de ce qu'il a vu et ce qu'il n'a pas vu, ces dernières étant des respirations, des pauses. L'art contemporain est partout, selon lui, et il défend cette idée par l'organisation de visites guidées sur certains points de la ligne du RER C, commande du centre d'art Micro-Onde, ce qui l'a conduit à proposer à un groupe trois parcours, en 2009/2010, *RERC1_Invalides, RERC2_Saint Michel, RERC3_Austerlitz.* Ce projet tenait à ouvrir les yeux sur un territoire de chaque participant, qui gardait une fiche A4 recto verso contenant les informations sur les expositions visitées, et la promenade avec le plan du quartier, invitation à la réitérer. La fiche a une existence publique si elle est imprimée et distribuée ou présentée : partagée.

Cette passion frénétique vient des injonctions de ses professeurs qui encouragent les élèves en Art à visiter le maximum d'expositions ! Ce que RIFF fit, jusqu'à une production artistique unique, qui questionne la limite entre l'archive et l'œuvre d'art. Si la collection de Riff pourrait s'apparenter à un puzzle, elle renvoie à une autre sorte de puzzle, non classé, mais tout aussi symbolique d'une activité plastique et ambulatoire dans les paysages contemporains.

Puzzle

Je morcelle, sélectionne et réduis ce que j'écoute puis place les échantillons pour constituer une sorte d'archive de la mémoire sous forme de puzzle. Traçant un itinéraire comme celui d'une carte au trésor, je dispose les morceaux d'un paysage sonore qui semble déjà exploré. J'y prélève chirurgicalement des évènements sonores, des traces survenues. Ces éléments inattendus créent, annoncent ou terminent mes histoires sonores. Michel MAKARIUS décrit ce saisissement du jeu avec subtilité et poésie, et comment une carte morcelée peut nous posséder dans sa nouvelle intitulée *Le Puzzle*.

« Il était devenu habituel de voir traîner sur la cheminée ou sur le guéridon du salon le grand œuvre tout édenté comme un archipel inconnu et lointain. Aussi, le jour où mes yeux s'y posèrent plus longuement, je ne fus pas étonné de trouver dans la configuration des îlots et de leur espacement océanique une image familière. Au même instant, je ne sentis subitement saisi d'un doute; la reconnaissance de certains contours n'était-elle pas l'indice que quelque chose s'était figé dans le paysage? Je compris avec horreur que depuis une ou deux semaines, tante Mary avait complètement cessé de jouer au puzzle. » [524]

Cette nouvelle basée sur le jeu du puzzle décrit l'addiction d'un tel trompe-l'ennui. Ce travail de longue haleine vire à l'obsession, « tel Sherlock Holmes armé de sa loupe, promener un fragment de son paysage sur le grand dessin dans l'espoir de repérer à quelle région de la prairie appartient l'infime trait marron sur fond verdâtre. » Les éléments épars que je rencontre ont fini par concevoir un puzzle géant. A travers la recomposition des mille morceaux, je tente de recoudre des « souvenirs en patchwork, à la manière de certains mémorialistes

[524] MAKARIUS, Michel. « Le Puzzle ». In *Le Je dans le Jeu*. Paris : Le hasard d'être, 1982, p. 9.

modernes. » Quelque part la bonne pièce existe ! Mais dans le chaos préside la reconstitution de celui-ci.

Les dépendances face au vide s'appliquent lors d'un lent processus, comparable au rituel de captation sonore à laquelle je me livre chaque jour. Selon TIBERGHIEN, «Dans la catégorie des cartes mnémoniques, on peut ainsi compter les *cartes biographiques*. Ces cartes sont des biographies en tant qu'elles sont liées aux personnes qui les ont conçues à une certaine époque, dans la mesure où elles traduisent à la fois quelque chose d'elles-mêmes et de l'époque en question»[525].

Brian HARLEY, dans son livre *Le pouvoir des cartes***,** dit qu'il n'est pas un collectionneur des cartes, au sens habituel du terme; mais qu'il achète des cartes comme un trésor pour des motifs très personnels.

« Tout comme un livre de famille ou un album de photographies de famille, je peux les lire comme un texte dont l'image est parlante, parce qu'elle évoque des paysages, des événements et des personnages de mon propre passé. »[526]

L'identité personnelle est toujours impliquée dans les objets que nous collectionnons; les cartes poussent à travers nous-mêmes, dit-il. Cette notion de la carte biographique est tout à fait adaptée au puzzle géant réalisé en Grèce en 2005. Mon itinérance est guidée par des rencontres poétiques que je transcris en cartes fictives.

---

525 TIBERGHIEN. Gilles. *Finis Terrae – imaginaires et imaginations cartographiques.* Paris : Éditions Bayard, 2007.

526 HARLEY, J.B.. *Le pouvoir des cartes*. Choix d'articles publié par Peter Gould et Antoine Bailly. Paris : Anthropos, 1995. «The New Nature of Maps, Essays in the History of Cartography». Baltimore – Londres : The John Hopkins University Press, 2001.

Arche

J'ai tendu une *arche* métaphorique de quelques rumeurs sonores ponctuée d'objets sonores marqués. Recueillis lors d'ambulations en milieu naturels et urbains, sur le terrain et sous le terrain, les sons qui composent cette pièce sonnent pour moi comme un manifeste. Le titre s'est révélé comme une évidence. L'arche, en architecture, est un arc, une construction courbe formée d'éléments divers qui s'appuient les uns sur les autres pour former une ouverture permettant le passage, et par extension, toute construction constitue une grande ouverture. L'arche naturelle est un pont formé par l'érosion. Je me suis abritée sous une telle arche protectrice dans une forêt lors de mes captations sonores. Il pleuvait. J'ai chargé cette arche d'embarras sonores, de parasitose délicate. J'ai procédé à une extraction des sons, puis je les ai taillés en pièce, pour faire apparaître une forme. Si l'Arche de Noé de la Genèse, vaisseau d'ultime sauvetage, lors du Déluge, abrite un échnatillon de l'espèce humaine, mon arche d'objets sonores construit une élévation sous le toit du monde, un abri fragile qui n'existe que par la multiplicité des éléments qui le composent, une entité hybride et surprenante.

La promenade nécessaire à cette construction est une forme étrange car elle procède d'abord d'un désœuvrement. C'est le moment où l'artiste s'éloigne de son bureau, quand l'esprit divague, extravague et suit des idées les plus

fugaces, comme DIDEROT qui, du regard, suit les courtisanes dans les allées du Palais Royal[527]. Soudain, l'attention est obnubilée par un détail, une beauté de passage.

Les pas sous terre, le chant dans une église ou la cascade sous la pluie questionne l'évolution du contexte qui rappelle la notion de *paysmusique*[528], descriptif d'évènement et d'installation de Pierre MARIÉTAN.

Ma pièce a été crée à partir d'une collection de sons glanés au fur et à mesure de mes ambulations. *Arche*, comme un lien tendu entre toutes les données sonores. Elle se réfère aussi au *Journal de mes sons* de Pierre HENRY[529]. J'établis une trame qui lie le passé et le présent, comme un « temps du son »[530]. Je fais de la musique à partir de trajectoires pendant lesquelles j'écoute et sélectionne des objets sonores, des ambiances. Je fabrique des répertoires sonores comme des classements par mots-clés. Leurs titres sont déjà des sons. Ils représentent une image sonore de ce qu'ils contiennent. Le mot choisi pour un son reflète sa personnalité propre. Cette collection illimitée questionne l'écologie sonore, car ces données documentaires employées dans une dimension artistique prennent de la place, du temps, de l'énergie. C'est pourquoi je tente de travailler mon écoute active afin d'être apte à sélectionner le plus efficacement possible un moment sonore, afin d'éviter de perdre trop de temps à réécouter deux heures de sons pour en extraire trente secondes.

---

527 COLARD, Jean-Max. « Petit abrégé de la promenade ». In Revue Tram *Projet Hospitalités*, 2009.

528 MARIÉTAN, Pierre. *La Musique du lieu, (musique, architecture, paysage, environnement)*, 1997, op. cit., p. 211.

529 HENRY, Pierre. *Journal de mes sons*. Nîmes : Actes Sud, 2004.

530 *Ibidem*, p. 11.

Mes projets visent à une approche perceptive du territoire au travers du son orientée vers la compréhension de tissus culturels. La métropolisation en cours est organiquement liée à l'émergence des sociétés informationnelles et programmées[531]. La mobilité et les réseaux marquent ce processus. ASCHER part, dans sa démarche théorique, du constat du dépassement du capitalisme industriel et des mobilités qui constitueraient, aujourd'hui, les caractéristiques principales des métropoles mondiales.

[531] ASCHER, François. « La nouvelle révolution urbaine : de la planification au management stratégique urbain ». In MASBOUNGI Ariella. coord. *Fabriquer la ville*. Paris : La Documentation française, 2001. CASTELLS Manuel : *La société en réseaux : l'ère de l'information*. Paris : Éditions Fayard, 1998.

Géomémoire phonique

Nous continuons d’interroger la frêle limite entre l’archive et l'œuvre, questionnant sa valeur poétique, notamment à travers le travail vidéo de Jonas MÉKAS, les paysages sonores de Aki ONDA, mes *Prairies farcies,* le *Portrait d’un glacier* de Lionel MARCHETTI.

L’espace discontinu exploré par l'intermédiaire de l’observation de flux sonores multiples révèle la complexité de la trame urbaine et démasque certaines de ses caractéristiques cachées. La perception de l'espace au travers du son permet de saisir de façon originale et pertinente les réseaux dans lesquels se meuvent les habitants de la ville, réseaux bien différents, dans leur dimension perceptive des réseaux techniques tels que chemin de fer, télécommunications, etc. Par leurs capacités d’énonciation, d’évocation, de communion, les sons constituent des agents performatifs dans la construction de territoires et du sens du lieu. Ils contribuent au développement d’imaginaires territoriaux.

Il existe un patrimoine sonore, ainsi est-il question aujourd’hui de *noisescape* ou encore de *soundscape*, ou « phonorama », à savoir, de paysages sonores qui disparaissent. Si le calme est souhaitable, le silence se voit souvent complété par les termes « de mort ». Le silence difficilement supportable entraine une sonorisation des espaces dépourvus de sons appréciés. Les espaces sonores sont banalisés, au travers de la perte de sons

traditionnels, de la prolifération de musiques destinées à neutraliser l'espace (la *muzak* des lieux commerciaux). De nombreux aménageurs d'espaces privés comme publics appliquent une réglementation à outrance qui voudrait tendre le plus possible vers l'installation du silence. Si bien que le critère descriptif de la dimension sonore qui prévaut chez eux est avant tout quantitatif, et traduit tout type de son en simple mesure d'une intensité sonore. Pourtant l'univers sonore, pour peu qu'on y prête attention, possède une vraie diversité qui va bien au-delà de la parole et de la musique. Il faut créer les conditions pour qu'une sensibilité au son puisse s'exercer. Aborder la problématique du paysage sonore dans l'espace urbain permet d'approfondir les études sur les perceptions et représentations de l'espace. Si les sons n'ont pas de lieu, les lieux, à l'inverse, possèdent leurs sons. L'élément sonore peut être considéré comme un géo-indicateur des cultures, des activités ou des mobilités sur un territoire déterminé.

Le travail des artistes radio Dinah BIRD et Jean-Philippe RENOULT est très sensible à la question de la mémoire[532]. Ces artistes pratiquent le *field recording,* souvent dans des sites industriels fascinants, comme les immenses écluses du Danube lors du projet *European Sound Delta* ou le plus grand gazomètre d'Europe à Hauberhausen ou la base sous-marine de Lorient de l'avant-guerre avec des murs de sept mètre de large.

Ils travaillent *in situ* et laissent le hasard faire les choses. A Rennes en 2010, ils ont cartographié les

[532] Entretien avec Dinah BIRD et Jean-Philippe RENOULT par Julia DROUHIN - octobre 2010 - annexes.

bâtiments du savoir selon leur acoustique, des patrimoines culturels tels la grande bibliothèque et un planétarium pour le festival Electroni-K. Dinah BIRD devait travailler sur trois identités sous un seul toit, pendant que RENOULT se rendait à la bibliothèque de Betton, pour travailler sur un piano mécanique de plus d'un siècle. Il a repris chaque lettre de Betton pour réunir des auteurs qu'il aime en cherchant par ordre alphabétique dans les rayons de la Bibliothèque. Il a ensuite demandé aux usagers du lieu de lire la première et dernière phrase d'un livre de la sélection (ECO, BALLARD, TOLSTOÏ…). Une personne âgée locale a lu la première phrase du livre *Que notre règne arrive*, de BALLARD : « Les banlieues rêvent de violence »[533]. Cette citation prenait tout son sens, articulée par un paysan d'une banlieue très tranquille. Cartographier le portrait d'un lieu reste délicat.

[533] BALLARD, James Graham. *Que notre règne arrive.* Paris : Denoël, 2007.

Capter l'oubli

Un artiste m'a ouvert les yeux avec ses paysages poétiques filmés, parfois violents, captés autour de lui et puisés dans sa sensibilité : Jonas MÉKAS.

«Je regarde les rushs comme si c'était la vie réelle, à certains moments je réagis, alors je garde les images; à d'autres moments rien ne se passe alors je coupe. […] Parfois, il me semble que je détruis le temps. »[534]

Jonas MÉKAS, exilé involontaire dont le cinéma va devenir un langage, cherche à faire marche arrière pour « regarder, chercher ce que nous avons perdu. »[535] Cet éloge du temps à reculons traduit la volonté de MÉKAS de résister au flux pour cueillir une poésie documentaire extraite de sa vie quotidienne, qu'il filmait comme un journal intime.

Il dit ne *montait* pas ses films mais *enlevait* ce qui ne marche pas, retirait de la matière et pratiquait le « tourner monter ». Les plans tremblants, flous, hachés, changements de lumière, saccades, accélérations, apaisements sont déjà sur la pellicule, créés lors de la capture d'images.

MÉKAS ne laisse rien savoir de son intimité, mais partage dans ses films sa manière d'être au monde et de le penser : paysan installé à New York, observant la ville de société moderne comme à la télé. Sa vie et ses films sont imprégnés de cet être-au-monde : exil, manque d'argent, pensée et culture dominantes, censure, dogme esthétique auxquels il résiste.

---

534 Entretien de Jonas MEKAS par Léa GAUTHIER, « L'invention du journal filmé », Revue Mouvement, N° 27, 01.03.2004, p. 28.

535 MÉKAS, Jonas. Extrait de la troisième lettre des *Lettres de nulle part*, Editions Paris expérimental, 2003, p. 19.

Dans les années soixante, le cinéma expérimental prend une ampleur considérable. Les problèmes liés à la conservation des films conduisent Jonas MÉKAS ainsi que Jerome HILL, P. Adams SITNEY, Peter KUBELKA et Stan BRAKHAGE à créer *l'Anthology Film Archives*, la Cinémathèque du cinéma indépendant et d'avant-garde.

Cette sensibilité à l'archivage, inhérente à mon travail sonore, m'a rendue curieuse à propos de la production de ce cinéphile. La force de ses convictions l'amène à projeter contre l'avis de la censure *Flaming Creatures* de Jack SMITH et *Un chant d'amour* de Jean GENET. Pour cet acte courageux, il est incarcéré et condamné à un an de prison avec sursis. Avec une caméra Bolex 16mm, il commence par filmer ce qui l'entoure : la communauté lituanienne de Brooklyn, ses amis, New York, la vie tout simplement.

Inspiré par l'école documentaire du cinéma direct, il débute ainsi son journal filmé, dont il fait parfois de petits films qu'il appelle *News of the Day*, films qu'il intégrera ultérieurement au montage de son film *Lost Lost Lost*. Résultat de captations variant entre une minute et deux heures, ce travail s'élabore jour après jour.

C’est sur un rythme semblable, adopté naturellement, que se base mon travail, collecte journalière, un réflexe qui laisse place aux surprises et devient nécessaire. Filmer est devenu pour Jonas MÉKAS un automatisme à la manière d'un musicien avec son instrument. En accumulant des heures d'images, il ne sait pas encore qu'il constitue la matière première de son œuvre *Ciné-journal*, ou journal filmé. L'histoire commence le jour où il redécouvre ces

images qu'il a archivées année après année prenant conscience qu'il traite toujours des mêmes sujets, mêmes images: l'enfance, l'exil, les amis, les saisons, la nature, le cinéma. Pour *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, monté en 1972, le film intègre des séquences tournées entre 1949 et 1953 et lors d'un retour vers son village natal en 1971, soit presque trente ans après qu'il l'ait quitté. De 1967 à 1969, il monte *Walden - Diaries, notes and sketches*, premier opus du « Ciné-Journal ». Documentaire, journal, poème et récit romanesque, ce film est emblématique par son innovation et les symboles qu'il représente, à la fois témoin de tout le mouvement d'avant-garde et de la contre-culture des années soixante.

« Je cherchais de nouvelles possibiltés pour exprrimer mes entiments, rendre compte de nos vies. »[536]

MÉKAS s'imprègne de son environnement immédiat, et devient l'œil qui enregistre tout pour oublier son statut d'exilé.

« Nous n'avions pas trrouvé, nous cherchions. »[537]

Observation, contemplation, méditation sont les procédés de ce cinéma du quotidien, des petits détails inspiré par la *Culture Beat.* La bande-son utilise les bruits enregistrés à la même époque : voix, métro, rumeurs de rues.

« Le passé devait réapparaître d'une manière différente. Et c'est à cette époque que nous avons découvert John Cage, Brakhage et d'autres types de sensibilités travaillant autour de la théorie de l'art du hasard. La théorie Zen a également été très importante pour

536 Entretien de Jonas MEKAS par Léa GAUTHIER, « L'invention du journal filmé », Revue Mouvement, *op. cit.*

537 *Ibidem*.

moi. J'ai découvert dans les Haikus une concentration spécifique sur le présent tel qu'on le vit vraiment. J'ai compris cette connexion singulière que l'on trouve en étant pleinement ici et maintenant. »[538]

Il dit ne pas être un cinéaste, mais un « filmeur », pour saisir les émotions. Sa démarche se caractérise par l'échantillonnage de ses films, tout comme je procède pour les sons. Il ne regarde même plus dans l'œilleton, sa caméra devenant un troisième œil dont il ne vérifie jamais ni la mise au point ni la luminosité.

« À la base de mon journal filmé, il n'y a donc pas de script. Il y a la caméra et la vie. Je n'ai pas de plan, aucune idée précise, uniquement le hasard. Il n'y a dans le fond aucune raison de filmer plus telle ou telle chose, si ce n'est la sensibilité, la manière singulière d'être au présent. »[539]

Il cherche l'essence du cinéma à la manière de l'esprit des frères Lumière, pour tout simplement capter la réalité, chose qu'il pense impossible. Liée à cette quête de dépouillement et d'absolu - retrouver des instants disparus, oubliés, des moments de bonheur, de vie - se développe une grammaire filmique élaborée.

Des films construits en mouvements, en spirales créant des centaines d'émotions, d'impressions, de sensations qui s'enroulent en tous sens, des réminiscences, avec des niveaux de lectures toujours différents. Il capte le réel et l'englobe dans toutes ses contradictions et sa poésie. Ses films sont comme des filtres qui ne gardent que l'essentiel composé d'évènements anecdotiques comme dans *Lost lost lost* de 1975. Il traite une époque de « désespoir, de tentatives désespérées pour faire pousser des racines dans le nouveau sol, pour créer de nouveaux souvenirs. […] La

538 *Ibidem*.

539 *Ibidem*.

sixième bobine est une bobine de transition où (il) commence à trouver des moments de bonheur. Une nouvelle vie commence. »[540]

En questionnant ainsi la précarité du temps qui passe, il a présenté une œuvre à la biennale de Lyon 2005, tirée de son journal filmé. Douze écrans plasma diffusent chacun deux heures de film prélevés et montés par l'artiste depuis ses archives familiales (six ans de films), soit un total de vingt-quatre heures d'images. Jonas MÉKAS souhaitait rendre hommage à l'artiste Fernand LÉGER qui, en 1933, rêvait d'un film de vingt-quatre heures en continu consacré à une famille, où rien ne se passerait. À travers l'œil de Jonas MÉKAS, ce rêve devient un film infini, démultiplié par les possibilités de vision offerte au spectateur qui peut choisir de regarder les images diffusées par le même moniteur ou au contraire zapper sans relâche d'un film à l'autre. Le spectateur devient ainsi son propre réalisateur et se construit une histoire personnelle, faite de bribes de souvenirs provoquées par les images fugitives et pleines d'amour de MÉKAS.

Semblable à cette quête de l'image qui touche la sensibilité, ma démarche arrache le singulier à l'ordinaire urbain, à l'oubli collectif. L'expressivité et l'immédiateté du rebus en fait une petite icône racontant une histoire sonore. Le rebus, sans perdre son aspect primitif, est enrichi d'un regard ou d'une écoute intime. Il est devenu propriété authentique, sorti d'une masse trop anonyme. Je restaure les restes défectueux pour rester sensible aux charmes des

---

540 MÉKAS, Jonas. Propos extraits du livre accompagnant le film *Lost lost lost*, Editions Paris expérimental.

ponctuations sonores imprévues. J'arrange une surface avec le temps. Les œuvres sont comme des toiles, de grands canevas, sur lesquels viennent se déposer les sons.

Chaque son prend sa place, se positionne, s'ajuste aux autres, s'y fond et reste pourtant unique. Le temps est une projection du temps dans l'espace ou l'inverse. En Grèce, je traçais une nouvelle cartographie des lieux de passage **(figure 66)**. Espace inconnu dans lesquels on se perd sans le plan, le mode d'emploi, mon expérience d'étrangère à Athènes m'a conduit à reconstruire des plans fictifs mélangeant différentes cartes réelles. L'échantillonnage sonore m'a séduit pour les différents niveaux de lecture qu'il offre: témoin d'un temps (trace), souvenir, matériau riche pour créer des pièces sonores, l'enregistrement au dictaphone analogique enregistre un grésillement qui laisse un aspect de ruine au paysage sonore, comme les vieux parchemins.

Le son permet cette belle confusion, cette expérience d'une perte de repère et de soi, dans un monde inconnu. Il peut plonger l'auditeur dans une sorte de rythme, de souffle, une immersion dans un environnement à redécouvrir. Tel un *all-over* qui emplit, résonne, se diffuse, rebondit dans l'espace, la matière sonore investit l'espace. A l'auditeur de trouver sa place dans cette trame mouvante de bruits. Si les textures entendues restent volontairement douteuses sur leurs origines, le sentiment d'espace est bien réel, pour entrer dans un autre univers: celui de notre quotidien, que nous traversons à l'aveugle, restant sourd à ses violentes sollicitations.

J'ai besoin d'une errance pour trouver des signes sonores. Elle me permet de prendre du recul dans un quotidien contraignant, pour enfin remarquer ce qui m'entoure. Le cheminement met en relation notre vie intérieure avec l'environnement immédiat, une sorte d'étonnement naïf perdu à l'enfance. Récoltés durant mes pérégrinations athéniennes, les éléments devenaient archive sonore et résonnaient dans l'espace de diffusion, isolés par une captation. Ce protocole de prélèvements restitués dans une écoute en temps réel, pour retracer un instant sonore, rappelle les carnets de voyage du XIXème, qui devenaient grille de lecture pour les futurs voyageurs. CHATEAUBRIAND écrit *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, un compte-rendu de son voyage qui devint un guide après-coup[541]. Ainsi, un paysage sonore se présente comme une cartographie d'un trajet durant un temps donné. Débris, fragile ou tenace, repères, encrage, matière, comme les cailloux blancs sur le chemin du Petit Poucet. Je choisissais des milieux où les éléments laissent une trace, où les gens sont passés, mais ne sont plus là. Une absence pour vivre autre chose, mais garder la sonorité du moment. Par exemple, la masse sonore d'une résonance métallique de travaux sous le dôme de *Aghia Sophia* à Istanbul a annihilé certaines fréquences de voix humaines, si bien que celle ci pouvait être perçue comme des mélodies involontaires.

Mais ces sons prélevés sont des matières et non pas des éléments fétiches pour contrer le déracinement. Ils traitent du ressenti d'une personne déposée ailleurs et de l'attitude éveillée qui en résulte et non pas la tragédie de

[541] CHATEAUBRIAND, François René. *Itinéraire de Paris à Jérusalem.* [1811]. Paris : Gallimard, 2005, Folio Classique.

l'exil ou la difficulté d'intégration. Un calque, induit par la situation d'étranger, s'imprègne de curiosités et les restitue arrangées dans des pièces sonores, empreinte d'une détermination du hasard. Le chantier dans l'église est un échantillon piqué au vif. Ils sont le reflet de ce qui était déjà là, prêt à surgir, traçant un sillon dans le temps et ma mémoire. Ces prélèvements ont été choisis arbitrairement, isolant un moment d'errance. Ces souvenirs rapportés, proches des éléments archéologiques, sont grattés et gardés précieusement après leur extraction et leur nettoyage, pour enfin être partagés. Certains prélèvements du réel peuvent traduire avec justesse une intention de faire partager les histoires qui nous traversent, avec une expérience du temps, comme les paysages sonores d'Aki ONDA.

Bon voyage !

Traitant les accidents sonores d'une façon poétique, Aki ONDA est un artiste sonore japonais dont le travail a motivé ma pratique. Lors d'un de ses concerts aux Instants Chavirés à Montreuil en 2006, j'ai découvert ses paysages sonores rythmiques et intimes, parfois violents avec plusieurs dictaphones et de nombreuses cassettes.

Aki ONDA a développé depuis plus de deux décennies un travail sonore essentiellement basé sur une exploration

poussée des possibilités d'un outil a priori banal et limité qu'il élève au rang d'instrument : le dictaphone ou *walkman* enregistreur, acheté à Londres en 1988. L'outil de captation sonore adéquat de l'homme qui marche, traduction de *walkman*, fut pour moi un dictaphone analogique également. Aki ONDA, étranger dans son propre pays, fréquente les laissés pour compte d'un *buraku* (ghetto social) de sa ville et tente des cours de peinture, de textile et de photographie... Au Maghreb, il utilise son *walkman* enregistreur pour faire ses premiers *field recordings*, ces enregistrements de terrain, pour garder une trace, comme une série d'annotations furtives de sons et de moments qui le touchent.

« Je rencontre les sons par hasard et je les enregistre. Bien sûr, je ne presse le bouton d'enregistrement que si je sens que quelque chose de fort me relie à une source sonore. Et ceci, même si ces sons auxquels je me sens intensément connecté lorsque je me promène en rue, ne me sont pas immédiatement compréhensibles à ce moment-là. »[542]

Ces anecdotes donneront peu à peu la matière dont sera bientôt tissée une sorte de journal intime sonore (*Sound diary*).

Dans un premier temps, ONDA enregistre sans réécouter et archive sans projet de diffusion ou de divulgation publique de sa collection de sons intimes. Les cassettes s'accumulent pourtant à un point tel qu'il décide de les réutiliser. Avant de partir en balade ou en voyage, il prend l'une ou l'autre cassette déjà enregistrée au hasard dans la grande caisse en carton en vrac et fait défiler à la sourde la bande magnétique jusqu'à un point, aléatoire, non

[542] Aki ONDA, Interview par Minoru HATANAKA (ICC), *Tosho Shinbun newspaper*, issue #2593, 10 août 2002, Edition Yui YOSHIZUMI (Tosho Shinbun), traduit du japonais par Haruna ITO.

contrôlé, à partir duquel il enregistre une nouvelle couche de sons qui efface pendant quelques secondes la strate précédente... Entre 1996 et 1997, il sort des albums solo à Londres, comme *Beautiful contradiction* et *Un petit tour*, qui traduisent très bien sa sensibilité visuelle et poétique. Deux albums décisifs: *Precious moment*, en 2001 et *Don't say Anything*, en 2002, offrent à entendre des paysages sonores très personnels, ses « radio drama ».

En 2003, le projet *Cassette Memories* **(figure 67)** d'Aki ONDA présente donc autant un travail sur les souvenirs que sur leur corollaire dialectique : l'oubli. Le premier album de cette série, titré *Ancient and Modern* (2003), prévoit le suivant : *Bon voyage!* la même année. Un extrait d'un texte accompagne un de ses morceaux et reprend la notion de déplacement, de « sons-tracés » comme je l'entends, d'anecdote, de souvenirs, de *cut up*, de narrations anecdotiques... Une atmosphère poétique flotte dans l'air...

A partir de 2002, Aki ONDA donne des concerts au cours desquels il utilise plusieurs cassettophones comme instruments de diffusion : dans une sorte de scratch magnétique, il décline les possibilités des touches de rembobinage et d'avance rapide. Il insiste auprès des gens qui l'accueillent de l'amplifier au moyen d'amplis de guitares à lampes, au son moins précis mais « chaud » et « profond », plutôt qu'au moyen de sonos plus précises mais d'une fidélité sonore trop « froide » ou « clinique ».

Sa pièce nommée *Eclipse*, parue dans le magazine sonore *Vibrö 2/The Broken Tales Issue* (hiver 2004), précise

la nature des sons enregistrés et rajoute à la création imaginaire d'une projection visuelle particulière.

« It was a hot summer. I was walking down a dusty street in New York's Lower East Side. I saw a black woman standing in a daze, looking up at the sky, wiping beads of sweat from her forehead. The sun beat down fiercely. I heard the melody of an ice cream truck, at the street corner, cars were passing, by in front of my eyes and ears. Memories were crossing by too, (Hey Shelley, were you there?) so many sounds, but they were all wiped out by the heat, the same, no sounds. So many lights, but I couln't see anything...Is it a dream? I don't remember any more. »

« C'était un été très chaud. Je marchais dans une rue poussiéreuse dans le Lower East Side. Je vis une femme noire, étourdie, regardant le ciel, essuyant les gouttelettes de son front. Le soleil frappait férocement. J'entendis la mélodie d'une camionnette d'un marchand de glaces, au coin de la rue, les voitures passaient devant mes yeux et mes oreilles. Les souvenirs défilaient. Hé Shelley, étais tu là? Tant de sons, mais ils étaient effacés par la chaleur, comme s'ils n'existaient plus. Tant de lumière, mais je ne pouvais rien voir...est-ce un rêve? Je ne me rappelle plus... »

Ces descriptions anodines mettent l'auditeur dans une atmosphère particulière. ONDA affirme que la base de son travail repose sur la « rencontre avec la chance », ce qui n'est pas sans rappeler la rencontre avec l'objet sonore de Christian ZANÉSI.

Certains liens renvoient à la démarche du cinéaste expérimental new-yorkais Jonas MEKAS : déracinement, achat de son outil sur un marché aux puces, journal intime, période d'attente, d'oubli et de redécouverte entre la captation et la diffusion publique

Tout d'abord, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas (1972) est de l'aveu d'Aki ONDA un des films qui, aux côtés de ceux de Marguerite DURAS, l'ont à tout jamais bouleversé à l'adolescence et l'ont clairement amené à choisir le champ de l'art et de la marginalité plutôt

que celui de la réussite sociale et de la norme. A la fin des années quatre-vingt dix, Aki ONDA rencontre Jonas MEKAS : son aîné apprécie son travail photographique et organise deux expositions pour le faire découvrir au public new-yorkais. Au cours de la discussion et l'échange d'idées avec MEKAS, ONDA affirme être parvenu à mieux comprendre ce qu'il était en train de faire de manière relativement spontanée et peu consciente dans le cadre de son projet d'enregistrement - et d'effacement - de cassettes : une métaphore de la mémoire humaine et de ses imperfections, où le temps intervient de manière mystérieuse et difficilement contrôlable pour distordre et flouter les souvenirs.

ONDA se sert de la matière brute de la mémoire pour dépeindre un phénomène curieux du quotidien. Cette attention me rappelle un évènement particulier rencontré lors d'un voyage en Chine : une alarme de camion poubelle prévenait de sa venue dans la rue par un signal calqué sur la mélodie de *happy birthday to you*.

Le décalage lorsque je re-écoutais ma cassette me surpris, je ne pouvais identifier la source de ce son. Je réalisais que je ne m'étais rendu à aucun anniversaire lors de ce voyage, ce qui me rappela enfin l'image d'un camion poubelle aux airs de fête : cette mélodie très connue était le signal choisi par le service de propreté pour annoncer aux citoyens son passage. Sans prétendre définir ce qu'est la mémoire, les artistes personnifient son architecture.

Dès lors, le côté *cheap* (bon marché) et *lo-fi* (*low fidelity* ou basse fidélité) de la musicassette (on est loin de la

qualité de restitution sonore de la bande magnétique noble 1/4 de pouce des studios et des enregistreurs portatifs Nagra) est cohérent avec le dys-fonctionnement de la mémoire. Par sa texture et son timbre, la cassette transforme même le son dès l'instant de son enregistrement.

ONDA documente des fragments de sa propre vie, et remarque qu'une essence se dégage de cette accumulation. De ces particularités se construit une trame personnelle. Bien qu'il n'enregistre pas sans qu'il existe une forte connexion entre lui et le son enregistré, il ne peut pas tout à fait évaluer ce son au moment où il l'enregistre. Il suit son intuition, sachant que le son se révèlera lors d'une deuxième écoute. Pour créer une pièce sonore, il enregistre dix secondes au hasard, de la même façon qu'il prélève les sons, dans une sorte d'errance, pour laisser reposer les sons un ou deux ans. Puis, encore par hasard, il rajoute des nouveaux sons, accumulant une expérience éparpillée de la mémoire.

Le son réécouté hors contexte visuel surprend parfois par la difficulté d'identification du son, sa nature, bien que celui qui enregistre soit sur place. De plus, avec la technique du montage/collage, certaines significations sonores perdent totalement leur sens et créent une ambiance renouvelée. Mais le travail final est toujours proche du souvenir d'une atmosphère générale et de son architecture. « L'architecture de la mémoire n'est pas logique, contrairement à celle du langage », remarque ONDA. Cosmopolite sans racines, ONDA s'impose avec sa sensibilité et sa curiosité intuitive.

Mes prairies farcies

Agissant comme une thérapie, au sens d'un Art de l'interprétation[543], la prise de son et la composition qui en résulte agence les effets et affects se modifiant vers un mieux ou un pire, selon le sens que l'on donne à une souffrance, un événement ou un rêve. « L'homme est condamné à interpréter »[544], c'est en cela qu'il est libre. Les évènements sont ce qu'ils sont, ce qu'on en fait dépend du sens qu'on leur donne.

Cette méthode d'analyse est pour moi la base de la construction poétique des pièces sonores. La prise de son avec le dictaphone définit l'atmosphère. Après l'enregistrement numérique de voix bilingue (chinois/français), j'en ai exploité la texture dont les mouvements différaient selon le langage parlé. Récitant des phrases d'un conte perdu, la voix cherche une intonation, hésite, s'installe, rit, soupire…*Mes Prairies Farcies* conserve la trame vocale. Absurde au premier abord, le titre de ce morceau annonce le *cut-up* effectué sur la masse sonore existante. Il allège aussi le poids dramatiques des histoires enregistrées. Fragmentée systématiquement pour éviter toute cohérence du langage, la voix déclame des phrases. Une capsule sonore s'est constituée en assemblant des sons de guichet de banque, de bouilloire gémissante, de fréquences tourneboulées… Le résultat se déplie sur une douce vague sonore ponctuée d'autres sons plus brefs, peut être davantage identifiables, comme un souffle de

[543] LELOUP, Jean-Yves. *Prendre soin de l'être, Philon et les thérapeutes d'Alexandrie*. Paris : Edition Albin Michel, 1999, collection Spiritualités vivantes Poche, p. 10.

[544] DROUHIN, Jacques, à propos du rôle du thérapeute. Conversation avec Julia DROUHIN, juillet 2009.

respiration. Ce décalage insiste sur l'aspect impromptu des enregistrements, sans prévoir, simplement recueillir ce qui arrive. Le choix du fragment détermine le ton de la pièce finale, il imprime une émotion supplémentaire, celle de l'arrangeur. Légers dérangements, discrets accidents, les décalages rencontrés permettent de rebondir sur le quotidien. Ces éléments inattendus créent, annoncent ou terminent mes histoires, mes déroutes.

J'ai intégré dans un morceau un enregistrement de voix dans une installation de Terry RILEY, *Time lag Accumulator II*, dans laquelle le visiteur évolue dans une structure hexagonale séparée en plusieurs pièces tapissées de miroirs. Elles sont de tailles égales sauf la plus grande au centre qui communique avec toutes les autres. La voix de l'explorateur est diffusée comme un écho plus ou moins lointain dans la pièce adjacente. Ce dispositif brouille les repères de l'émetteur de voix par l'accumulation du grincement des portes, leur franchissement, le reflet infini dans les miroirs et ce parcours labyrinthique qui finalement tourne en rond.

Manipulant le temps, cette spatialisation sonore donne le vertige. L'auditeur perd peu à peu conscience de l'espace dans le flux sonore avec différentes profondeurs de sons. Il expérimente ses limites. L'échantillon de Terry RILEY résulte d'une modification en trois étapes : la pièce originale, ponctuée par des voix grâce au dispositif de boucle en temps réel, le tout enregistré avec un dictaphone numérique, dont l'enregistrement est fragmenté, épuré, et couplé avec des fréquences d'un autre enregistrement effectué dans le même lieu d'exposition (festival Exit-Maison des Arts de

Créteil). La source sonore est donc presque méconnaissable mais garde son « âme ». Malgré la transplantation et les multiples modifications, les sons originaux manifestent encore leurs essences.

L'entrelacement et la diversité d'origine des sons créent des plans d'écoute nivelés. Couche par couche, les échantillons s'assemblent en un tissu sonore linéaire accidenté de petits chaos. Des fréquences sont ajoutées ici pour leur musicalité. Leur texture sonore est discrète, riche, agaçante, frottée. Elles ne sont pas utilisées conceptuellement comme dans les créations sonores de Leif ELGGREN ou Carl-Michael VON HAUSSVOLFF dans lesquelles les fréquences sont là comme interférences venues de « l'autre côté », comme ces voix polyglottes interrompant une diffusion radio ou une conversation téléphonique dans l'album *Operations of Spirit Communication*[545].

La présence des fréquences grésillantes et de bruits urbains diffus parasite d'autant plus la nappe sonore déjà mystérieuse, comme extraite d'un territoire inconnu. Par le biais d'anciens médias électroniques, CM VON HAUSSWOLFF explore les réalités physiques et le royaume invisible qui les entoure, matérialisé par certains flux d'informations et de champs énergiques. Les nappes sonores de ses œuvres plongent l'auditeur dans un orage électrique diffus dans du coton, une sorte de torpeur dérangée par d'infimes et multiples variations. Mon morceau ne cherche pas à reproduire cette ambiance mais s'en inspire pour coudre un paysage sonore intime basé sur des souvenirs.

---

[545] VON HAUSSWOLFF, Carl Michael. *Operations of Spirit Communication.* Auto édition, 2000.

Portrait d'un glacier

Lionel MARCHETTI[546] a composé son portrait d'un glacier (Alpes, 2173m) édité en septembre 2001 par *Ground Fault*, USA à partir de tournages sonores réalisés sur le glacier de Tré la Tête, massif du Mont-Blanc, en août 1993 (commande du Groupe de Recherches Musicales de l'INA, Paris, réalisée dans ses studios, ainsi qu'au CFMI de Lyon). Cette pièce de musique concrète est titrée d'un participe passé substantivé de *portraire*, (représenter - 1160), et d'un nom masculin désignant un lieu froid (début XIVème siècle).

Lionel MARCHETTI annonce donc les conditions dans lesquelles il a pratiqué ses propres *field recordings* organiques mixés aux drones électroniques pour créer un enregistrement proche de l'univers de Luc FERRARI. *Portrait d'un glacier* se module en ondes froides, crissement de neige, lointains échos d'une quête de l'infini, de l'étrange sifflement du vent contre les roches, sensation d'être perdu, pour de bon. Dans la pente, l'auditeur peut entendre des tentatives de communication radio vaines, l'enveloppe des ruisseaux glacés, l'arpenteur creuse dedans, marche sous l'eau figée, les pas crissent dans l'épaisse croûte de rien. Les morceaux de glace résonnent contre les rochers, contre la surface de l'eau, bruit sourd ou aigu, qui perce le tympan. Une longue randonnée a mené le chasseur de son à ce choc naturel. L'ambiance inquiétante du glacier magnifique,

[546] Lionel MARCHETTI est né en 1967. Autodidacte, il a découvert le répertoire de la musique concrète. Son activité sonore s'exerce en particulier avec des haut-parleurs, des bandes, des microphones, en composition de musique concrète ou bien en improvisation (avec Jérôme Noetinger). Son implication dans ces domaines, sa recherche théorique autant que pratique (il a écrit un livre sur la musique concrète de Michel CHION), l'ont amené à travailler dans des structures aussi complémentaires que le Groupe de Recherche Musicale (GRM), le CFMI de Lyon ou l'atelier de création radiophonique de France Culture.

mais menaçant, se ressent à travers une nappe musicale de notes mineures, rythmée par un battement de cil discret, une pulsation de radio qui n'arrive nulle part. Rien n'est lisse, tout est blanc. Les corbeaux le savent et nous le font comprendre. Nous pouvons suivre l'ascension, parfois douloureuse, des Hommes, ricochets sur la présence du glacier, insectes escaladant sa propre condition. La ritournelle se précipite, jusqu'au néant. « Il neige », dit la voix triste, gerçure à l'œil. Les vibrations ne nous réchauffent pas, mais nous poussent à avancer. Le souffle est court, les pointes, les dents, la gueule d'une montagne, engloutit. Saute! Est-il heureux? Fou? « Pourquoi ça s'arrête » demande- t-il. Vivre? Tomber? S'élever ? « Altitude 2080 mètres, 7h40. » Un journal de bord sonore rappelle le format des pièces d'Aki ONDA ou Jonas MEKAS : partage des moments les plus intimes pour transmettre les émotions les plus intenses. Galets jetés dans l'eau, tempête de neige abasourdissante, écho de voix humaine, puis rien. 8h59. Court sifflement, mélodie simple dans le dépouillement du lieu. « Le soleil se couche sur la montagne. Le vent se lève. » La voix calme semble assurée de la future descente du glacier. La toux crachote, fragile indice de vulnérabilité, dans une ambiance à l'oxygène rare. Suspension, peu de bruit, gel.

Nous entendons un faible grondement, des craquements, des éclaboussures d'eau et de bruits de pas sur la surface glacée, tout contre le silence. Des voix distantes, un bruit d'hélices déchire le ciel, est-ce enfin un petit avion de sauvetage? Nous espérons, sans jamais savoir.

Cette captation sonore construit une forme tendue qui se déverse dans la résonance d'une gorge. Elle retourne sans un cri au vide blanc, celui-là même qui précède tout portrait.

« Dans Portrait d'un glacier *(Alpes, 2173m), j'ai essayé de trouver la beauté de la montagne quand elle est en mesure de nous donner une entité géomorphologique incroyable, j'ai essayé de représenter le souffle de celui qui marche dans une telle beauté, traitant, de cette façon, davantage que sa simple condition humaine - «la zone la plus difficile», mais sans oublier cette idée de « panique » Je peux sentir que la montagne est un danger aussi, un archaïsme, je sens sous mes pieds que, parfois, elle pouvait me détruire d'un souffle ... »* [547]

Dans un univers sans cesse augmenté, Lionel MARCHETTI a installé le décor de ses pièces une fantomatique présence humaine. Les voix sollicitées, lues, récupérées *in situ* déclenchent une grande puissance d'évocation qu'elles traînent dans leur sillage. Lionel MARCHETTI, compositeur du mouvement, du retournement et de la surprise, rencontre ses matières premières lors de marches dans des conditions souvent extrêmes, signes de rupture parfois. Ses mises en scène cinématographique, plongée en contre-jour, qui fendent l'espace comme un orage, renvoient à la question d'habiter le lieu, ici, la montagne.

« Et voilà mon silence dur fonçant sur le moindre bruit qui ose. »[548]

Appels lointains et invocations prolongent le panorama d'une nature « naturante », pour reprendre le terme de

[547] BOYER, Denis. « Portrait de Lionel MARCHETTI en montagnard ». 30 novembre 2009. In *La Revue des Ressources*, www.larevuedes ressources.org, consultée le 25 août 2010.

[548] SUPERVIELLE, Jules. « La montagne prend la parole ». In *Débarcadères*, Paris : Éditions de l'Amérique latine, 1922, p. 39.

Pierre SANSOT. La montagne génère autant de création que l'artiste qui marche dans ses creux et monts. Son travail narratif d'une qualité sonore exacerbée est une projection sonore sensuelle et intellectuelle d'un relief aride et accidenté. Le support d'imagination active hante, ou est hantée, par une forme de perspective en chute libre : la montagne, lieu d'absolu, de mouvement, de caprice et d'immensité.

Cet espace sonore d'ambulation stimule un imaginaire du déplacement vertical, dont parle Jacques KEROUAC[549] dans « Les clochards célestes ». Il détourne le terme de Victor HUGO, qui aimait les voyages perpendiculaires, en référence aux déambulations dans les églises, notamment dans la flèche de Strasbourg. KEROUAC cite alors un proverbe zen tibétain : « Arrivé en haut de la montagne, continue à grimper. »

Ainsi, ces expériences se basent sur des éléments documentaires collectés au cours d'ambulations extérieures, traitées dans une dimension plastique, et projetées dans un espace en expansion mentale, comme la radio, l'acousmonium, ou chez soi par le biais d'une chaîne hifi.

Le territoire, objet de l'étude, est encombré de sons agréables ou déplaisants. L'organisation de la ville répartit les différents types de bruit : zones industrielles, zones d'activité, zones pavillonnaires, grands ensembles. Les différents sons se mélangent créant un bruit ambiant, la

[549] KEROUAC, Jacques. Les clochards célestes. [1958]. Paris : Editions Gallimard, 1978, Folio Poche.

rumeur. Certains lieux et sons, conservés dans des bases de données géoréférencées avec des identifications temporelles précises, feront l'objet d'observations approfondies. L'objectif est d'aboutir à une typologie originale puisqu'elle consiste d'abord à faire voir des espaces dont l'épaisseur et les strates demeurent le plus souvent invisibles pour le grand public. Ceci permet de mieux comprendre les manières d'appréhender et de rapporter les sons à un contexte géographique et architectural. Certaines écoutes nous montrent comment le vécu des personnes interfère dans la qualification sonore, puis de mesurer les capacités de mémoriser la sonorité d'un lieu. Les patrimoines sonores interrogés aujourd'hui pose la question de l'écoute, l'archive et le document, lié au statut d'œuvre d'art.

QUATRIÈME PARTIE

UTOPIES MOBILES

PENSÉE POUR UN DEVENIR

HORS-PAYSAGE

4 ÈME PARTIE - UTOPIES MOBILES : PENSÉE POUR UN DEVENIR HORS-PAYSAGES

Nous verrons dans cette dernière partie comment les espaces d'ambulation s'étendent jusqu'aux territoires sonores et mentaux impalpables ou délocalisés. Les paysages parcourus par les artistes prennent sens lorsqu'ils sont manipulés et traduits pour révéler un message hors-champs, un détail que nous n'aurions pas vu, une correspondance passée inaperçue. Les artistes marcheurs sortent du cadre, et poursuivent leur chemin hors-paysage, au-delà des limites habituellement acceptées. De nouveaux espaces sont générés à partir de ceux qui existent, pour un partage toujours exponentiel. Nous avons choisi de parler d'*archipels* utopiques cartographiques et architecturaux [chapitre 11], liés à la terre. Si les situations utopiques imaginées par les situationnistes posaient la base d'une Histoire de l'Utopie, l'invention de cette notion en 1516 par Thomas MORE sera étudiée et prolongée par le terme d'*hétérotopie* développée par Michel FOUCAULT, illustrée par la Zone Temporaire Autonome. Grâce aux analyses de l'histoire des cartes utopiques historiques de Jean-Marc BESSE, nous pouvons saisir le sens des cartographies inventées par les artistes, qui, par des gestes comme le pli, la construction réversible, ou la projection sonore, peuvent détourner la lecture d'un territoire et ainsi cartographier un ailleurs. Le royaume d'ELGALAND-VARGALAND[550], gouverné par les artistes nordiques Leif ELGGREN et Carl-Michael VON HAUSSWOLFF est un exemple d'utopie cartographique par sa

[550] KREV, territoire digital, www.krev.org - www.elgaland-vargaland.org.

volonté d'expansion perpétuelle du territoire physique et mental. Les utopies architecturales développent les urbanismes de demain, notamment par des expérimentations à échelle réelle, comme le BUREAU DES VÉRIFICATIONS[551]. La contrainte est d'imaginer et de réaliser des architectures non seulement recyclables mais *réversibles*, qui peuvent être démantelées et dont les éléments peuvent retourner à leur place originelle. Ces constructions invisibles se fondent dans le flux de l'ère de la mobilité. Une proposition du collectif ICI-MÊME, *Chronoloc*, matérialise le besoin d'espace et de mobilité par un logement loué à l'heure, de la taille d'une place de parking. Puis, nous étudierons dans le dernier chapitre [12] le phénomène de projections sonores, espaces d'ambulation mentale, lié à la sphère immatérielle, qui permet au sédentaire le voyage. Cette possibilité de partager les paysages nous amènera à constater qu'une constellation d'initiatives pousse toujours les artistes à inventer de nouveaux espaces d'ambulation, notamment à travers le médium radiophonique (Journée de la Création Radiophonique)[552].

[551] Bureau des vérifications, www.groupe-laps.org.

[552] www.shakerattleroll.org

CHAPITRE 11 - ARCHIPELS

Le terme géographique et géologique *archipel* est choisi pour sa dimension *terre à terre, à fleur de peau*. Un *archipel* figure une étendue de mer parsemée d'îles qui, a priori, n'ont aucun liens apparents mais sont pourtant reliées sous la surface. Son étymologie se rattache à la mer Égée, *pelagos* et *archi*, en grec, dont le mélange signifie « mer principale », *archipelagos*. Il peut être foulé, parcouru, mesuré, transformé. Il accueille des territoires utopiques, initiatives présentes dans le monde entier, connectées par cette même envie de répandre un vent de rêves un peu fous.

Les utopies *archipéliques*, terme emprunté à Edouard GLISSANT, marquent notre intérêt pour les projets en réseau, répondant à la dématérialisation de l'espace du XXIème siècle par la volonté de partager des expériences sensibles collectives.

«Une pensée « archipélique » est une pensée non systématique, intuitive, explorant l'imprévu de la totalité-monde. Une autre forme de pensée plus intuitive, plus fragile, menacée mais accordée au chaos du monde et à ses imprévus, ses développements, arc boutée peut être aux conquêtes des sciences humaines et sociales mais dérivée dans une vision poétique et de l'imaginaire du monde. »[553]

Cette pensée affirme la prise de risque des artistes qui partent en exploration dans un chaos créatif pour en dégager des propositions de confrontations à ce joyeux désordre.

[553] GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996, p. 43.

«Les continents s'archipélisent par de-là les frontières nationales. Il y a des régions qui se détachent et qui culturellement prennent plus d'importance que les nations enfermées dans leurs frontières[554]*.* [...] *La pensée des continents est de moins en moins dense, épaisse et pesante et la pensée des archipels de plus en plus écumante et proliférante. Les Amériques s'archipélisent, elles se constituent en régions par dessus des frontières nationales. L'Europe s'archipélise. Les régions linguistiques, les régions culturelles par delà les barrières, des nations sont des îles, mais des îles ouvertes c'est leur principale condition de survie. »*[555]

Les utopies archipéliques peuvent exister par leur connexion à une communauté et la possibilité d'être partagées, au-delà des frontières physiques. Elles émergent du monde entier et prennent aussi forme dans des sphères plus immatérielles, comme nous le verrons dans le chapitre 12 intitulé *Constellations*. Au sein de ces archipels se distinguent l'utopie cartographique comme l'hétérotopie (imagination horizontale qui suit la surface, la peau d'espace), et l'utopie architecturale comme l'architecture réversible (invention verticale qui questionne l'élévation des constructions humaines et leurs usages).

[554] *Ibidem,* p. 136.

[555] *Ibidem,* p. 44.

Utopies cartographiques

Cette volonté de création hors-champs, d'invention de cartes, prolonge l'œuvre de la marche en expansion à fleur de peau de l'espace, matérialisée par des réalisations inclassables comme la *Temporary Autonomous Zone*, pressentie dans les théories situationnistes. Affranchir le quotidien de ses contraintes fonctionnelles, lui redonner de la magie par le jeu libre de situations utopiques sans cesse nouvelles signifie refuser toute « politique » préexistante, même celle de l'émancipation. Le détournement, la radicalisation, la désaliénation, le renversement des valeurs et « la mise en scène ludique de situations quotidiennes concrètes doit arracher à la léthargie du *spectacle* la conscience des personnes impliquées et l'amener à la révolution permanente ». Voilà quelques préceptes que Guy DEBORD appliqua en manifeste de l'Internationale Situationniste.

Le mouvement encourage chacun à prendre sa vie en main, vers une autre façon de vivre, une utopie du quotidien, voire la diriger pour accéder à ses rêves.

Situations utopiques

L'Internationale Situationniste misait sur une réalisation concrète de son utopie en architecture. Alors que le *Neues Bauen*[556], par le fonctionnalisme de ses machines à habiter, cherchait à assurer une imbrication harmonieuse de l'individu moderne dans la société moderne, elle perdit rapidement des yeux certains concepts de qualités, notamment dans la phase d'essor architectural. La répartition fonctionnelle de l'espace vital en segments isolés et distincts (tours dortoirs, centres commerciaux, parcs de loisirs et lieux de divertissements, zones d'habitation, de services et d'industries) finit donc par rendre schématique le déroulement de l'existence. Pour des artistes comme le russe Ivan Vladimirovitch CHTCHEGLOV, dit Gilles IVAIN[557], le danois Asger Oluf JORGENSEN, dit Asger JORN, le belge Christian DOTREMONT et le hollandais Constant NIEUWENHUYS, dit CONSTANT, l'étude poussée de l'architecture moderne et du nouvel urbanisme était au cœur de l'analyse sociale situationniste. Ce sujet de critique permettait d'être en prise directe avec la vie concrètement, dans la mesure où l'architecture est un lieu de recoupements entre questionnements esthétiques et réalités quotidiennes. Les recherches de ces penseurs furent amorcées au sein de leur groupe CoBrA[558], en 1948, quand

---

556 *Neues Bauen*, Nouvelle Construction, ou Nouvelle Objectivité est un mouvement allemand en architecture des années 1920 et 1930.

557 IVAIN, Gilles. « Formulaire pour un urbanisme nouveau ». In STRAHAM, Patrick. *Cahier pour un paysage à inventer*. Québec, 1960.

558 CoBrA est un mouvement avant-gardiste composé des initiales des trois villes d'où étaient originaires les artistes qui l'ont crée (Copenhague, Bruxelles, Amsterdam). Cobra évoque le reptile menaçant qui devait asphyxier la suprématie de la nomenclature française dans les arts.

ils entendaient libérer l'art de son microcosme élitiste pour en faire le produit de tous.

« L'art est dans toutes les actions de gens heureux. L'art est la joie de vivre, il est le réflexe automatique de notre position dans la vie. »[559]

Tous les adeptes de ce mouvement tentèrent de créer l'envoûtement du quotidien, jusqu'en 1952 – date de création de l'Internationale Situationniste – année où le groupe se dissout. Le programme de l'Internationale Situationniste prévoyait donc de mettre en œuvre des moyens et des méthodes artistiques, non pas pour produire de l'art ou critiquer la politique, mais pour produire de la réalité. Mais l'art qui agit au sein de la société de consommation ne pouvait plus remplir cette mission. Son potentiel de dénégation devait se retourner contre lui-même : l'art, et toute « société du spectacle »[560] qui le définit, devait être aboli.

Ce refus catégorique de toute production artistique entraîne l'éviction de certains membres comme Asger JORN, CONSTANT ou encore le groupe allemand SPUR, qui n'entendaient pas renoncer à la pratique artistique mais « seulement » révolutionner l'art. CONSTANT développa, avec ses représentations de villes bombardées et entièrement rasées, des maquettes des villes de l'avenir. À partir de 1960, il donna à l'ensemble du projet le nom de *Nouvelle Babylone*, que lui avait inspiré le film *Nowyi Wawilon* tourné

[559] JORN, Asger ; DOTREMONT, Christian. *CoBrA Bibliotheket*. Copenhage : Ejnar Munksgaards Forlag, fasicule N° 14, 1950, p. 8.

[560] DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 1967.

en 1929 par Leonid TRAUBERG et Grigorij KOSINEV sur la Commune de Paris.

Cette transformation radicale de la vie, à laquelle aspiraient les mouvements d'avant-garde, devait se réaliser par le biais d'interventions directes au quotidien, dont seule la richesse pouvait garantir la reconquête d'une vie spoliée. Dans le manifeste de l'IS, le « Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale »**,** rédigé en 1957 par DEBORD, érige en objectif absolu toutes les activités du mouvement.

Pour les Situationnistes, la vie réelle de l'individu se concrétise dans son quotidien. C'est seulement dans la subjectivité vécue qu'il peut retrouver la vie dont le spectacle l'a dépossédé. L'IS partait donc du principe qu'une révolution qui ne changerait pas fondamentalement la réalité quotidienne de tout un chacun ne serait ni plus ni moins qu'une nouvelle forme de domination et de spoliation. Or, grâce à la construction de situations, la vie quotidienne devait au contraire être affranchie des structures fixes et des processus mécanisés de la vie. Cette devise retentit dans certains projets actuels, comme le BUREAU DES VÉRIFICATIONS ou les territoires d'ELGALAND-VARGALAND, qui cultive l'utopie pour inventer de nouveaux paysages.

Eutopia

Dans un extrait de son article titré *Cartographier les lieux de nulle part,* Jean-Marc BESSE nous amène à imaginer d'autres espaces d'ambulation, à parcourir avec des outils cartographiques utopiques. Il part de la découverte du Nouveau Monde à la Renaissance, lorsque régnait encore le « shéma intellectuel fondamental qui désignait une aire de communication à la surface de la Terre avec cet autre temps qu'est le Temps de l'Esprit » [561]. Quand Christophe COLOMB pense réellement s'approcher du Paradis terrestre lors de son troisième voyage vers l'Amérique, l'image géographique du monde terrestre est renouvelée comme les références à l'espace. La notion du temps est mise de côté, car la société est encore ancrée dans « l'uchronie »[562] du Paradis religieux et médiéval, où le temps n'existe pas. En 1516, le philosophe et juriste anglais Thomas MORE va inventer l'*utopie*[563], le lieu de nulle part, voire même, l'*eutopie*[564], le lieu du bonheur.

« Utopie est une île, rencontrée par un navigateur, compagnon de VESPUCCI, ayant poursuivi pour son compte l'exploration du Nouveau Monde. On retrouve le motif fondamental de la séparation : non seulement cette île est difficilement accessible en raison des bancs de sable et des écueils, mais son existence même procède

---

561 BESSE, Jean-Marc. « Cartographier les lieux de nulle part ». In *Notre Histoire,* N° spécial « Les terres imaginaires », N° 233, 2005, p. 18-22.

562 L'*uchronie* est une évocation imaginaire dans le temps, un néologisme du XIXème siècle fondé sur le modèle d'utopie, avec un « u » négatif, et « chronos » (temps) : étymologiquement, le mot désigne donc un « non-temps », un temps qui n'existe pas.

563 L'u*topie* (néologisme de l'écrivain anglais Thomas MORE, 1516), synthèse des mots grecs *οὐ-τοπος* (lieu qui n'est pas) et *εὖ-τοπος* (lieu de bonheur) est une représentation d'une réalité idéale et sans défaut.

564 Notons que dans l'en-tête de l'édition de Bâle de 1518 d'*Utopia*, Thomas MORE utilise, exceptionnellement, le terme d'*Eutopia* pour désigner le lieu imaginaire qu'il a conçu. Ce second néologisme ne repose plus sur la négation *u* mais sur le préfixe *eu*, que l'on retrouve dans *euphorie* et qui signifie « bon, bien ». *Eutopie* signifie donc « le lieu du Bien ».

d'une volonté d'isolement. C'est son premier roi, UTOPUS, qui a décidé de séparer par un isthme cette terre du continent, auquel elle était auparavant reliée, pour y établir la meilleure forme de gouvernement possible, une société politique idéale. Le trait déterminant de ce lieu imaginaire est, bien entendu, sa dimension politique. »[565]

Cette définition de fragment de terre émergent et isolé, lieu de tous les possibles, renvoie au Collectif MU, qui rejoint le mythe d'un continent utopique, et même dans ce cas, englouti. Rappelons que ce collectif a choisi ce nom pour l'idée de mobilité mais surtout pour citer un monde disparu depuis plusieurs millénaires[566], *Mu* **(figure 68)**, qui fut popularisé par les écrits du colonel James CHURCHWARD[567]. En écho avec ces territoires légendaires, le Collectif MU recrée aujourd'hui de nouveaux territoires imaginaires.

« Vous voyez que, en Utopie, l'oisiveté et la paresse sont impossibles. On n'y voit ni tavernes, ni lieux de prostitution, ni occasions de débauche, ni repaires cachés, ni assemblées secrètes. Chacun, sans cesse exposé aux regards de tous, se trouve dans l'heureuse nécessité de travailler et de se reposer, suivant les lois et coutumes du pays. »[568]

Cette vision utopique de la société ne dispense pas les Utopiens du travail et de la peine. MORE inaugure ainsi ce qui deviendra un des motifs centraux de l'imaginaire moderne : le lien entre l'organisation des choses politiques et la perfectibilité de l'espèce humaine. Selon BESSE, cartographier l'utopie pourrait revenir à « cartographier le

---

565 MORE, Thomas. *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia.* [1516]. Traduction française par Victor STOUVENEL en 1842, p. 35.

566 Notons que rejetée par les géologues et les archéologues, l'existence de ce continent a été retenue par des courants ésotériques ou New Age, la rattachant aux découvertes géologiques inexpliquées comme celle du monument Yonaguni.

567 CHURCHWARD, James. *Le Continent perdu de Mu.* [1926]. Paris : Editions J'ai Lu, 1969, collection L'aventure mystérieuse.

568 MORE, Thomas. *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia.* [1516]. *Op. cit.*, p. 47.

désir politique moderne »[569]. Il explique aussi que la cartographie moderne ne se met pas seulement au service de l'imaginaire politique. Au XVIIème, puis au XVIIIème siècle, la carte pourra être utilisée « comme un instrument graphique fondamental pour la mise en ordre, spatiale et visuelle, des connaissances, mais aussi des valeurs et des sentiments »[570]. Des cartographies cognitives, morales, spirituelles et affectives, se mettent alors en place. Nous apprenons par l'auteur que LEIBNIZ, puis D'ALEMBERT et CONDORCET, envisagent la possibilité d'une mappemonde encyclopédique des connaissances humaines. Les lecteurs du *Mercure Galant*, en 1696, peuvent y découvrir de nouvelles cartographies de rhétorique des sentiments : « l'Empire de la poésie », ou bien, à Leipzig, en 1777, une carte du « Royaume de l'amour ».

Cette description de Jean-Marc BESSE témoigne d'une dérive des cartes traditionnelles vers des « trajets topographique sentimentaux »[571]. Une des premières cartes de Scandinavie par Magnus qui date de 1530 présente une légende anecdotique, rédigée par les jésuites, assez étrange. Un cerf avec un traîneau est dessiné avec une notice du genre : interdiction d'utiliser le cerf comme moteur du traineau, car cet animal est trop rapide, donc on ne peut pas voir le paysage.

Dans ces cartes affectives, l'utopie prend corps à travers un geste artistique. Elle marque sa séparation d'avec le reste du monde. Elle illustre une volonté personnelle, pas

---

569 BESSE, Jean-Marc. « Cartographier les lieux de nulle part », *op. cit.*.

570 *Ibidem.*

571 *Ibidem.* p. 19. Notes de l'auteur : La plus fameuse de ces cartes imaginaires est celle que publie Madeleine de SCUDÉRY en 1654 dans le tome I de sa Clélie *: la Carte du Tendre*.

forcément lisible pour tous. La topographie de l'activité psychique que Sigmund FREUD a cherché à analyser questionne ces lieux psychiques. L'hypothèse du psychiatre était de déterminer l'appareil psychique par sa localisation. Il admet que « la vie psychique est la fonction d'un appareil auquel nous attribuons une étendue spatiale »[572]. Les outils de parcours de territoires spirituels interrogent une façon représentative de cartographier ces lieux insaisissables.

Hétérotopie

Hakim BEY a étudié un genre d'utopie territoriale : *TAZ*[573] (*Temporary Autonomous Zone*), ou Zone Autonome Temporaire. Des utopies pirates du XVIIIème au réseau planétaire du XXIème siècle, cette zone existe pour celui qui sait la voir, « apparaissant-disparaissant » pour mieux échapper à l'Etat. Elle occupe provisoirement un territoire, dans l'espace, le temps ou l'imaginaire, et se dissout dès lors qu'il est répertorié. La TAZ prend d'assaut, et retourne à l'invisible. Elle est une insurrection hors du Temps et de l'Histoire, une tactique de la disparition. *The Temporary Autonomous Zone* est aussi le nom d'une performance de Jack KEROUAC, présentée à l'Ecole de poésie désincarnée à Boulder, et sur WBAI-FM à New York City en 1990. Le terme s'est répandu dans les milieux internationaux de la cyber-culture, au point de passer dans le langage courant.

---

572 FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse.* Traduit de l'Allemand par Anne BERMAN, Paris: P.U.F., 1970, chapitre I, pp. 3-6.

573 BEY, Hakim. *T. A. Z., The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism.* New york : Autonomedia, Anti-copyright, 1985, 1991.

La TAZ ne peut exister qu'en préservant un certain anonymat. Comme son auteur, Hakim BEY, dont les articles apparaissent ici et là, libres de droits, sous forme de livre ou sur le Net, mouvants, contradictoires, elle pointe toujours quelques routes pour les caravanes de la pensée.

La mention de ces zones d'occupation temporaire nous amène à évoquer la notion d'*hétérotopie* de Michel FOUCAULT. L'*hétérotopie*[574] est un concept forgé dans une de ses conférences de 1967 intitulée *Des espaces autres*.

FOUCAULT définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie. Ces espaces concrets hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre, ou la marginalité, comme les maisons de retraite, les asiles. Ces lieux internes à la société en représentent le négatif. Michel FOUCAULT dégage alors six principes qui permettent une description systématique des hétérotopies :

« - les hétérotopies sont présentes dans toute culture,

- *une même hétérotopie peut voir sa fonction différer dans le temps,*
- *l'hétérotopie peut juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel,*
- *au sein d'une hétérotopie existe une hétérochronie, à savoir une rupture avec le temps réel,*
- *l'hétérotopie peut s'ouvrir et se fermer, ce qui à la fois l'isole, la rend accessible et pénétrable.*
- *les hétérotopies ont une fonction par rapport aux autres espaces des sociétés : elles sont soit des espaces d'illusion soit des espaces des perfections. »* [575]

[574] Du grec *topos*, « lieu », et *hétéro*, « autre »: « lieu autre ». source Trésors de la Langue Française, site consulté le 5 septembre 2010.

[575] STASZAK, Jean-François ; LUSSAULT, Michel. « Hétéropie ». In LÉVY Jacques ; LUSSAULT, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin - Paris, 2003, pp. 452-453.

Ainsi, Michel FOUCAULT donne comme exemple d'hétérotopie le cimetière, le lieu des morts opposé à celui des vivants. Au contraire de l'utopie, modèle idéal, l'hétérotopie est concrète. Ainsi, les utopies sont des « emplacements sans lieu réel (...) qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. »[576]

Au contraire, « dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »[577]. Selon FOUCAULT, toute culture présente des hétérotopies, comme « une constante de tout groupe humain. » Elles prennent pourtant des « formes variées » : il n'y a pas « d'hétérotopie qui soit absolument universelle ». Michel FOUCAULT s'est inspiré de la géographie adrienne pour mettre en place ce concept philosophique.

Michel FOUCAULT prend le miroir comme exemple, qui serait à la fois une hétérotopie et une utopie. Il parle ensuite des « hétérotopies de crise », particulièrement présentes

[576] FOUCAULT, Michel. *Les hétérotopies – Le corps Utopique*. Paris : Editions Lignes, 2009, p. 9.

[577] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. In *Architecture, Mouvement, Continuité*, N °5, octobre 1984, pp. 46-49.

dans les sociétés dites « primitives » : « des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc. »[578]

Aujourd'hui, ces hétérotopies de crise seraient progressivement remplacées par des « hétérotopies de déviation » :

« …celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont aussi les prisons et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, qui sont en quelque sorte à la limite de l'hétérotopie de crise et de l'hétérotopie de déviation, puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation. »[579]

FOUCAULT prend aussi comme exemple le cimetière, qui, au cours du XIXème siècle, se mettent à constituer « l'autre ville, où chaque famille possède sa noire demeure. »[580]

Le théâtre, le jardin, ou le tapis sont des hétérotopies qui juxtaposent en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel. Par exemple, le tapis reproduit un jardin persan basé sur un rectangle qui représente les quatre éléments, avec, au centre, un espace sacré. Ces « jardins d'hiver » nous amènent à comprendre la valeur légendaire des tapis volants, qui parcouraient le monde.

---

578 *Ibidem*, Chapitre « Heterotopias », p. 48.

579 *Ibidem*, p. 48.

580 *Ibidem*, p. 49.

« Le jardin est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique et le tapis est un jardin mobile à travers l'espace. »[581]

En outre, les hétérotopies liées à des « hétérochronies », rupture du temps traditionnel, peuvent être les bibliothèques et les musées, qui, par leur accumulation d'objets et de livres millénaires, constituent un « lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps ». Les hétérotopies chroniques, temporaires sont plutot les foires ou les centres de villégiature, comme le Club Méditerranée.

FOUCAULT avance les navires comme lieu de l'hétérotopie par excellence. Il établit ainsi un lien transversal entre sa description aquatique de la « Nef des fous »[582], oeuvre picturale de Hieronymous VAN AKEN, dit Jérôme BOSCH (1494), dans son « Histoire de la folie », et l'espace encore libre et créateur du dehors : « Dans les civilisations sans bateaux, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. »[583]

---

581 FOUCAULT, Michel. *Les hétérotopies – Le corps Utopique*. *op.cit.,* p. 29.

582 FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, collection Tel, p. 20. FOUCAULT soulève la peur des fous au XVIIème siècle, quand ils étaient exclus et portés sur les rivages pour disparaître.

583 FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. *op. cit.,* p. 49.

Déplier la carte

Après une définition d'utopies cartographiques et de l'hétérotopie, nous pouvons étudier quelques cas de création de cartes, qui brouillent les pistes plutôt que de guider, et interrogent la mesure de l'espace. Le souhait des dadaïstes ou d'Alan KAPROW de confondre l'art et la vie a été dépassé par Robert FILLIOU, auto-proclamé « génie sans talent », qui affirmait que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante. »[584] Pour illustrer son propos, il fonde la « Galerie Légitime », lieu de l'art mobile dont le siège est une casquette avec le tampon « Galerie Légitime — couvre-chef (s)-d'œuvres » **(figure 69)**. Le 3 juillet 1962, FILLIOU promène, déposées dans la casquette, les œuvres miniatures itinérantes de Benjamin PATTERSON, en compagnie de l'artiste, pour les présenter aux passants tout au long d'un périple dans Paris dessiné par PATTERSON **(figure 70)**. Le parcours de l'exposition dans les rues de Paris dura 24 heures, de la Porte Saint-Denis à la Galerie Girardon, boulevard Pasteur, avec un programme d'*events* FLUXUS. Si l'expansion est une donnée essentielle dans le travail de Robert FILLIOU, c'est pour encourager la sortie de l'art hors de ses cadres traditionnels pour élargir son rapport avec le public (il forge d'ailleurs le concept d'« autruisme »). A cheval entre le colporteur et le galeriste d'art, ce duo ambulatoire critique le marché de l'art en appliquant la figure du flâneur à un meneur de happening d'art-distraction. Cette invention cartographique se déroule dans une dérive où la

[584] FILLIOU, Robert. *Teaching and Learning as performing Arts*. Cologne/New York : Éditions Kœnig, 1970, Co-écrit avec Joseph BEUYS, George BRECHT, John CAGE, Alan KAPROW, traduit en français en 1998.

ville est à l'œuvre. En écho à la tendance critique teintée d'humour de FILLIOU sur la société et ses représentations, nous pouvons citer un canular de Jorge-Luis BORGES, sur la cartographie, ses ambitions et ses limites.

« En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques.

*SUAREZ, Miranda.*Viajes de Varones Prudentes*. Lib. IV, Cap. XIV, Lerida, 1658. »*[585]

L'auteur a prétendu avoir trouvé ce texte du XVIIème siècle. Ces cartes démesurées ont été reprises dans un pastiche d'Umberto ECO que nous analyserons plus tard.

Un article de Laurent GRISON intitulé *L'Empire des cartes* amène justement une réflexion sur les utopies cartographiques, en se basant sur cette farce littéraire volontaire.

[585] BORGES, Jorge-Luis. « De la rigueur de la science ». In *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*. [1951]. Paris : Union générale d'éditions, 1994, collection 10/18, p. 107.

Inventer la carte

Pour aller dans les territoires utopiques, inventer sa propre carte est le plus sûr des moyens d'arriver à ses fins, si peu qu'on les connaît. L'outil cartographique peut être déplié, replié, fragmenté, multiplié à l'infini. Son détournement artistique réside en un geste inventeur d'usages.

« Les cartographes produisent des "Cartes Démesurées" qui donnent satisfaction aux habitants de l'Empire et à ceux qui les dirigent. Fabricants d'images, ils reproduisent l'espace à l'identique. L'homme engendre, grâce à une mesure méthodique de l'espace, des images démesurées, c'est-à-dire dépassant la mesure ordinaire, immenses et, de fait, excessives. Il est maître universel de la figure de la Terre qui coïncide "point par point" avec l'espace réel. » [586]

L'auteur remarque que cette cartographie, copie de l'espace réel, tient justement de l'utopie : celle de la maîtrise absolue d'un territoire. L'existence de points géographiques réels correspond à d'autres ponctuations graphiques sélectionnées, dessinées, représentées selon le point de vue d'une seule personne. Toutefois, ces points de repères et d'encre concrétisent une forme de constellation qui peut faire apparaître un autre dessin différant de la réalité, une possibilité d'aller au delà de la carte. Ce genre de cartographie s'éloignerait donc de la pure copie, et ouvre l'horizon d'une mesure spatiale créative. L'auteur développe une idée du virtuel en tant que source de détournement de la nature, humanisée par un rêve de territoire autre.

[586] GRISON, Laurent. « L'empire des cartes ». In *Mappemonde*, Paris : Belin-Reclus, N° 52, décembre 1998.

« La Carte de l'Empire *est une illusion d'espace. Écriture hyperréaliste, elle est non-sens, impasse scientifique car vide de toute interprétation du réel. Apprentis-sorciers, les cartographes dessinent des espaces virtuels, des trompe-l'œil, qui n'ont pour seul but que de contrefaire la nature. La carte réalisée, carte absolue, est intrinsèquement inutile, inconsistante et sans valeur car elle a l'aspect et la taille de l'espace réel sans en avoir les avantages pour l'homme. Objet d'une piété désuète, elle devient "Carte dilatée", objet à perdre puis perdu. Elle connaît, comme la Terre qu'elle imite, le temps qui passe. Elle subit "l'Inclémence du Soleil et des Hivers". Et c'est alors que le double, écriture fictive de l'espace, figure imaginaire, trouve une utilité réelle, sinon réaliste, qui n'est pas celle que l'on pouvait attendre. La carte devient humaine et humanisée. Ses "Ruines", matérialisation du vieillissement, sont habitées. Elles subsistent dans le désert, espace du vide par excellence. Ce qui reste de la carte devient ainsi un territoire, un espace approprié par les ermites, les mendiants et les animaux. L'image parfaite du monde est devenue le lieu même de l'antimonde. Le reflet est miroir déformant. »*[587]

Laurent GRISON imagine l'avenir d'une telle carte « dilatée », qui, par sa dimension semblable à l'espace qu'elle représente, et finalement, recouvre, abrite et accueille les habitants du lieu, pour se fondre dans le paysage naturel original. Ainsi humanisée, l'utopie cartographique disparaît dans les ruines d'un rêve de contrôle spatial.

« Pour BORGES, le monde est un comble chaotique qui est inintelligible, indicible. Il souligne à plusieurs reprises dans son œuvre l'impossibilité de proposer une véritable image du monde, avec une réelle portée. En quelques lignes, il dévoile ici une part de ses interrogations fondamentales sur le monde et le rôle de l'homme dans celui-ci. Il rappelle aussi que la démesure est aussi humaine que la mesure. Ce texte de BORGES, qui ressemble fort à un conte voltairien, est imprégné de philosophie, notamment aristotélicienne. Il illustre une réflexion très ancienne sur la mimésis, l'imitation de la nature. L'auteur montre, dans un style métaphorique qu'il affectionne, que la prétention d'imiter la nature à l'identique est vaine. En filigrane, apparaît un thème essentiel qui croise la littérature, l'art et… la géographie: écrire le monde, le peindre, le cartographier, en donner une image n'est pas seulement le reproduire mais l'interpréter. La fin de la "Carte de

[587] *Ibidem.*

l'Empire" coïncide avec la mort des "Disciplines Géographiques". L'espace réel se suffit à lui-même, il se présente sans être représenté. Disparaissent icônes et cartes, comme toute science de la représentation. Ainsi, l'Empire passe d'un excès à l'autre, de la production iconolâtre de "Cartes Démesurées" à la négation de l'idée même de cartographier, voire à l'iconoclasme. »[588]

Et GRISON de souligner que Umberto ECO reprend l'idée de la carte *trompe-l'oeil*, dans une « mise en abîme subtile », appliquée *sur* le territoire, et se réfère à la falsification de BORGES, qui lui-même, cite une invention de la réalité, une galéjade. La carte à échelle 1/1 mise en pratique par ECHO devrait fidèlement représenter « non seulement les reliefs naturels […] mais la totalité des sujets »[589] . A la manière de Lewis CAROL, le pays est sa propre carte. ECHO tente d'en étudier « scientifiquement » la faisabilité. Mais face au problème qu'elle pose (ne plus représenter fidèlement le territoire, impossiblité de plier et déplier la carte qui dépasserait dans la mer), que des propositions voisines (carte transparente, carte suspendue) ne règleraient qu'incomplètement, Pascal CLERC propose de « trouver un espace aussi vaste que le territoire pour y installer la carte »[590]. ECO tourne ainsi en dérision la volonté de contrôler les possibilités de déplacement des Hommes avec de simples cartes de papier. Comme le remarque Pascal CLERC, ce « nouveau territoire (celui sur lequel on a posé la carte), devrait être annexé mais ne serait pas représenté sur la carte, à moins de trouver un autre territoire… Une telle carte serait-elle encore une carte? » La carte, réduction car perte d'informations, est centrée et met

588 *Ibidem.*

589 ECO, umberto. « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle de 1/1 ». In *Pastiches et postiches*, Paris : Editions Messidor, 1988, p. 89.

590 CLERC, Pascal. *Géographie et représentations.* IUFM d'Aix-Marseille, 15 janvier 2003.

à plat, déforme. Discours subjectif, la carte procède de choix, en apparence exclusivement techniques et sémiologiques, en réalité souvent politiques. CLERC note qu'une « projection cylindrique de type Mercator utilisée pour un planisphère conduit à dilater considérablement l'espace représentant le monde développé. »[591]

Cherchons l'utopie des « cartes des terres promises visitées en pensée mais pas encore découvertes ou fondées : la Nouvelle Atlantide, Utopie, la Ville du Soleil, Océana, Tamoé, Harmonie, New-Lanark, Icarie. »[592]

Ces exemples de cartes subjectives, si tant est que les cartes objectives existent, questionnent l'échelle et la véracité d'un tracé de territoire, détourné par les artistes pour un lieu imaginaire.

Autumn, projet du collectif MU, proposait un itinéraire entre la FIAC 2010 et la SLICK au Palais de Tokyo à Paris, avec un audio guide sur les oreilles **(figure 71)**. Cette promenade invente une cartographie sonore avec une playlist composée par une vingtaine d'artistes, imaginant des espaces de déambulation en expansion, bulles aucoustiques croisées. Le titre de ma pièce, *Wind up Satellite*, décrit un objet impossible, peut être une utopie : un satellite mécanique, comme les jouets d'enfants qu'il faut remonter à la main pour fonctionner. Cette métaphore renvoie au côté fictionnel de la marche que je souhaitais, lorsque le promeneur traverse cette partie de Paris. *Wind Up Satellite* se compose de notes métalliques éparpillées d'un

591 *Ibidem.*

592 CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*. Paris : Seuil, 1974, p. 188.

tourne-disque mécanique pour enfant, ralenti car abîmé, dont les rares cliquetis sont mixés avec des bruits d'oiseaux rares des pays de l'Est capté à Prague avec la voix de Gagarin dans l'espace rippé d'un vieux 33T. J'ai gardé des espaces silencieux, pour laisser entrer le son extérieur de la capitale, tout en maintenant un suspense dans l'effeuillage des sons choisis, histoire sans parole qui se termine sur un satellite mécanique perdu dans l'espace.

Ces univers étranges mêlés à d'autres captations de parasitages radio plongent le marcheur dans une dimension éthérée, irréelle. Cette volonté de creuser un sillon dans l'espace, d'ouvrir une porte sur autre chose nous amène au prochain chapitre qui évoque un pli de carte, geste revendiqué comme artistique, qui transforme la perception d'un espace d'ambulation dans sa dimension plastique.

Plier la carte

Pour aborder le pli de la carte, nous nous aiderons des pensées d'Anne CAUQUELIN et de Gilles DELEUZE.

Anne CAUQUELIN suggère que le paysage serait un équivalent construit de la nature, perçue à travers son tableau[593]. Toutefois, le paysage peut être perçu comme une série de constructions où chaque forme contient en elle les images « pliées » de formes plus anciennes. Déplier les plis, ce serait critiquer l'idée que le paysage est identique à la nature. Le paysage définit la perspective. Les sociétés antiques n'ont pas de paysage mais une nature économe et pourvoyeuse. Chez les Latins, le jardin est un morceau arraché à la nature, de même espèce ou essence. Il faut alors déplier les implicites que renferme le paysage. La perspective remplit la fonction rhétorique de transport de l'artificiel sur le naturel, et rend les objets visibles dans l'espace. Le sentiment de satisfaction éprouvé devant un paysage est la forme implicite qui attend son « remplissement », son accomplissement. Dans l'absence d'histoire, dans une déconvenue, le tableau devient possible.

La cartographie est aussi une tentative de s'approprier un territoire, de se rendre propriétaire : dessiner une carte pour en prendre possession. A Saint Benoît Du Sault, un groupe d'étudiants dont je faisais partie ont recueilli des données d'un territoire au patrimoine préservé.

---

[593] CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris : P.U.F., 2000.

J'ai suivi un cheminement aléatoire dans ce dédale de rues et de sentiers, au cours duquel j'ai pu m'imprégner d'un environnement nouveau. Je me suis laissé surprendre par des passages de zones de calme et de fureur, de chuchotements d'oiseaux et de scène de ménage violente, qui s'échappaient des jardins fleuris. Une rumeur toute campagnarde m'a pris les oreilles. J'aime « m'abandonner aux lignes de champs », comme dit Bruce CHATWIN, d'une rue à l'autre, d'un édifice à un autre. Une bibliothèque sonore identitaire du lieu se construit. J'ai reproduit le chemin effectué à partir d'une carte touristique réelle, dans le sens de son utilité d'usage courante : montrer le chemin possible à suivre.

La carte originale, trouvée péniblement à l'office du tourisme, était marquée par le temps. Elle avait été déjà pliée maintes fois, laissant les informations, aux plis de la carte, effacées. L'usure du papier avait rendu les données illisibles là où se trouvaient les plis, comme un abîme dans le paysage réel, un sillon si profondément creusé qu'on en a perdu le sens. L'absence de données aux plis m'a donné envie de poursuivre et trouver ce néant. Cette notion m'a conduit à étudier ce geste étudié par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI , le « pli ».

Les plieurs de papier et de cartes parlent de ce pli, comme les surfeurs, qui ne cessent de s'insinuer dans les plis mobiles de la nature. Habiter le pli de la vague, le pli de la carte, le pli de la pensée.

« *Si le Baroque a instauré un art total ou une unité des arts, c'est d'abord en extension, chaque art tendant à se prolonger et même à se réaliser dans l'art suivant qui le déborde. On a remarqué que le Baroque restreignait souvent la peinture et la cantonnait dans les*

retables, mais c'est plutôt parce que la peinture sort de son cadre et se réalise dans la sculpture de marbre polychrome ; et la sculpture se dépasse et se réalise dans l'architecture ; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme. Aux deux bouts de la chaîne, le peintre est devenu urbaniste, et l'on assiste au prodigieux développement d'une continuité des arts, en largeur ou en extension : un emboîtement de cadres dont chacun se trouve dépassé par une matière qui passe au travers. Cette unité extensive des arts forme un théâtre universel qui porte l'air et la terre, et même le feu et l'eau. Les sculptures y sont de véritables personnages, et la ville, un décor, dont les spectateurs sont eux-mêmes des images peintes ou des sculptures. L'art tout entier devient Socius, espace social public, peuplé de danseurs baroques. Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer "entre" deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre à une unité des arts comme "performance", et prendre le spectateur dans cette performance même (l'art minimal est bien nommé d'après une loi d'extremum). Plier-déplier, envelopper-développer sont les constances de cette opération, aujourd'hui comme dans le Baroque. Ce théâtre des arts est la machine vivante du "Système nouveau", telle que Leibniz la décrit, machine infinie dont toutes les pièces sont des machines, "pliée différemment et plus ou moins développées." »[594]

Cette considération du pli à partir d'un Art baroque en extension impliquerait, selon DELEUZE, l'opération « plier-déplier » dans les débordements qui conduisent de la peinture à l'urbanisme par le truchement de la sculpture et de l'architecture à travers une réflexion sur les thèmes essentiellement baroques dans l'art minimal :

« L'art minimal est bien nommé d'après une loi d'extremum" : "Les sculptures planes de Carl André, et aussi la conception des "pièces" (au sens de pièces d'appartement) illustreraient non seulement les passages peinture-sculpture, sculpture-architecture, mais l'unité extensive de l'art dit minimal, où la forme ne limite plus un volume, mais embrasse un espace illimité dans toutes ses directions. On peut être frappé par la situation proprement leibnizienne évoquée par Tony Smith : une voiture fermée parcourant une autoroute que seuls ses phares éclairent, et sur le pare-brise de laquelle l'asphalte défile à toute allure. C'est une monade, avec sa zone privilégiée (si l'on objecte que la clôture

[594] DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le Baroque*. Paris : Minuit, 1998, collection critique, Chap. 9 La nouvelle harmonie, p. 166.

n'est pas absolue en fait, puisque l'asphalte est au-dehors, il faut se rappeler que le néo-leibnizianisme exige une condition de capture plutôt que la clôture absolue ; et même ici la clôture peut être considérée comme parfaite dans la mesure où l'asphalte de dehors n'a rien à voir avec celui qui défile sur la vitre). Il faudrait un recensement détaillé des thèmes explicitement baroques dans l'art minimal, et déjà dans le constructivisme : cf. la belle analyse du Baroque par Strzeminski et Kobro, l'espace uniste, écrits du constructivisme polonais, Ed. l'Age d'homme. Et Artstudio, n°6, automne 1987 : articles de Criqui sur Tony Smith, d'Assenmaker sur Carl André, de Celant sur Judd, de Marjorie Welish sur LeWitt, et de Gintz sur Robert Morris, qui procèdent à une confrontation constante avec le Baroque (on se reportera notamment aux plis de feutre de Morris, pp. 121, 131). Il faudrait aussi une étude spéciale sur les "performances" de Christo : les enveloppements géants, et les plis de ces enveloppes. »[595]

Comme l'explique Gaëtan CADET dans son article « Paysages sensibles »,

« La description du processus d'extension baroque que nous décrit Gilles DELEUZE inclus un point de vue mobile, déambulant, passant, glissant de l'un à l'autre des arts, non par sauts successifs mais de façon continue, à la manière d'un pliage. "Pli selon pli" de la formule Deleuzienne. Or le pli est dans le Baroque porté à l'infini. Par delà le postulat philosophique de Gilles DELEUZE, une approche purement empirique nous amène à la même identification d'un infini installé dans le Baroque. C'est ce qu'en retient d'une certaine façon le sens commun quand il l'entend comme fourmillant, plein au-delà du plein. Être Baroque c'est être du côté des superlatifs du trop. C'est la sphère de la perle déformée par le trop de matière. Mais l'infini lui-même est proprement Baroque. LEIBNIZ fut, parallèlement avec NEWTON, l'inventeur du calcul infinitésimal, c'est d'ailleurs à lui que l'on doit cette dénomination. Et cet infini, d'abord mathématique, fut celui qu'il travailla comme philosophe, l'installant du même coup dans le champ des idées, pour en faire un réel concept. Car l'infini d'avant LEIBNIZ n'est pas notre infini. Il était ce que l'on ne peut penser, c'était l'infini restreint à l'infini de Dieu. Il était en dehors du champ de la pensée, objet au contour flou et désengagé du monde humain. En bref, il n'existait pas. Paradoxalement ses manifestations étaient, elles, bien perçues. C'est par lui que doit en passer toute la perspective, à plus forte raison quand elle est "aboutie" comme celle de la Renaissance, trouvaille empirique : le point de fuite étant défini "comme étant la projection du point où les parallèles se rejoignent". Pour autant il n'est pas conceptualisé. Il n'est pas pensé et surtout il n'est pas vu comme tel. En revanche, dès lors qu'il l'est comme c'est le cas pour

[595] *Ibidem,* p. 169.

les Baroques il devient un objet que l'on peut manier, détourner, transformer. »[596]

La perspective baroque n'est plus unique ou centrale. Tout peut se lire et se lier sans elle. Selon Gilles DELEUZE, le point de vue n'est pas un point, mais un lieu, une position, un site. Ainsi, la perspective baroque est un système de pensée, concept hors période, qui existe en soi et se défini par le pli :

« Pour nous, en effet, le critère ou le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension : pli selon pli. »[597]

Elle ne considère plus l'objet en soi, par son apparence, mais bien par une rencontre entre lui et nous.

Cette notion du pli m'a intéressée par sa perspective de porter le pli à l'infini. Tout se plie, se déplie, se replie, comme cette simple carte que j'ai prolongée dans le pli de ma cartographie personnelle du territoire. J'ai fait une partition, après coup, après la marche, sur du papier millimétré, assemblant les feuillets en longueur, format paysage, afin de restituer un paysage sonore que j'avais traversé, écouté, recueilli et recomposé pour le partager. Le résultat est une partition de trois mètres sur 21cm, ponctuée et vibrante de sillons, formes géométriques et points découpés dans les mesures de millimètre, à partir de laquelle j'ai composé une pièce sonore nommée *Dans un pli de la carte* **(figure 72)**.

Ces vides, ces trous aménagés dans le papier de mesure évaluaient mon espace d'écoute, un temps de

---

596 CADET, Gaëtan. *Paysages sensibles*. 2009, consulté le 15 juillet 2010, *Trapèze : architecture, arts et paysages contemporains.* http://trapeze-revue.net/spip.php?article11

597 DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le Baroque*. *op. cit.*, p. 47.

déplacement réceptif pendant lequel j'ai pu créer une quatrième dimension sonore. Semblable à du papier musique, la bande à partition passait la notion d'échelle des cartes/guides universelles au cutter. L'échelle humaine est modifiée, amplifiée, découpée, assemblée. Objet graphique qui déjoue les habitudes d'orientation devient un outil critique de notre relation au paysage. La carte ne signifie plus la même chose, elle s'est adaptée à une dimension sonique. Cette pièce a été restituée dans un autre espace-temps : celui du Jardin du Roi à Versailles, lors d'un évènement proposé par l'école de paysage. Le potager précisément, là ou les graines poussent, autour d'un bassin d'eau circulaire. A interpréter, à nouveau.

La monarchie d'ELGALAND-VARGALAND

Si la carte inventée ne suffit pas, les artistes s'inventent un territoire. Deux artistes suédois annexent ainsi toute surface en situation de *no man's land*[598], tels les aéroports, ou les états de conscience modifiée. Le royaume d'ELGALAND-VARGALAND[599], gouverné par Leif ELGGREN et Carl-Michael VON HAUSSWOLFF[600], autoproclamés rois déjantés de cette nouvelle micro-nation en 1992, est un territoire illimité et éternel **(figure 73)**. Une autocratie farfelue d'apparence classique, par son attirail royal composé d'un drapeau et d'un blason (deux couronnes, deux sceptres et deux pommes), par son hymne inspiré d'une marche suédoise du XVIIIème siècle, ou encore par ses commémorations officielles (le 14 octobre, jour anniversaire de ses rois et le 27 mai, fête nationale), le royaume semblerait même proposer de remettre au goût du jour certaines dérives tyranniques, telles que l'outrance, l'égocentrisme et la démesure. Les rois sont tout-puissants, leur pouvoir est dictatorial et sans restriction, ils sont au-dessus de toute religion, leur royaume est souverain, inviolable et en constante expansion territoriale.

Cette volonté d'habiter les lieux de « nulle-part » résonne dans un article du philosophe Louis UCCIANI, à propos de l'utopie selon Paul RICŒUR. Ce dernier propose de « considérer que les destins liés de l'utopie et de

[598] Entretien de Carl-Michael VON HAUSSWOLFF par Julia DROUHIN, décembre 2009, Palais de Tokyo, Paris, annexs.

[599] KREV, www.krev.org ; www.elgaland-vargaland.org.

[600] Leif ELGGREN est le fondateur d'Elgaland et Carl-Michael VON HAUSSWOLFF de Vargaland. En dehors de leurs fonctions royales, ils sévissent dans les domaines de la musique expérimentale, des installations et des performances.

l'idéologie se dialectisent, non plus tant par rapport à une science que par rapport à l'imagination. »[601]

« N'est-ce pas la fonction excentrique de l'imagination (la possibilité du "nulle part") qui implique tous les paradoxes de l'utopie ? En outre, cette excentricité de l'imagination utopique n'est-elle pas le remède à la pathologie de la pensée idéologique, qui se trouve précisément aveugle et étroite en raison de son incapacité à concevoir un "nulle part" »[602]

Le « nulle part » utopique d'Elgaland – Vargaland est devenu un « autrepart », celui des espaces animés par la convoitise de ces deux despotes de rois, toutefois mis en dérision par l'excentricité, la folie et le hasard, mis en scène dans les performances artistiques réalisées, épris de liberté généralisée.

En effet, la lecture des différents articles de leur constitution nous dévoile rapidement la fantaisie de ce royaume, ses détournements et son côté expérimental et ludique : leur plat national se compose de pâtes à l'huile de tournesol agrémentées de Ketchup, d'ail et de basilic, le tout arrosé généreusement de Vodka-Coca ; leur devise est « il existe une balle pour chaque roi » ; leur constitution a été traduite en morse ; leurs ministères sont ceux de la Nostalgie, du Shopping, des Bloody Mary, du Rien, des Mots, du Trou de Mémoire, des Relations Sexuelles, de l'Inconsolabilité et des Piercings, de la Bonne Volonté, des Laminations ou encore de la Contemplation.

Ils pratiquent également l'art de la dérision lors des manifestations qu'ils organisent, notamment à l'occasion

---

601 Notes de Louis UCCIANI : RICOEUR, Paul. *Lectures on ideology and utopia*. New York : Columbia University Press, 1986, p. 38.

602 UCCIANI, Louis. « Paul RICOEUR : L'idéologie et l'utopie ». In *Cahiers Charles Fourier*, n° 8, décembre 1997, pp. 102-104 [disponible en ligne : http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=152].

d'inaugurations d'ambassades et de consulats. En 1993, les fondateurs exécutent un suicide psychique aux somnifères et au Scotch, dans le but de ressusciter en êtres éternels, d'abolir la mort et ainsi transmettre cette immortalité à l'ensemble de leurs sujets. En 1994, ils organisent trois journées de négociations en vue de sauver le monde. En 1995, l'impression du millionième Thaler, leur monnaie, est suivie de l'annonce que chacun des citoyens peut se considérer comme millionnaire. En 1996, lors de la réinauguration du Consulat Général de New York City, ils proclament tous les citoyens de leur royaume « Maîtres de l'Univers ». En 1999, les fondateurs du micro-état, ainsi que tous leurs citoyens ont établi un contact avec les anges, dans la ville de Los Angeles. Plus récemment, suite à la recommandation du pape Benoît XVI d'abolir le concept théologique des limbes, ELGALAND- VARGALAND a annexé ce territoire délaissé.

Par ailleurs, la particularité du royaume est d'ordre territorial : le royaume s'étend géographiquement entre toutes les frontières terrestres et marines, mais aussi mentalement et sur Internet, à travers les territoires hypnagogiques[603], *Escapistic* et *virtuels2*. Quand vous voyagez, vous êtes au seuil du sommeil, vous songez, délirez, créez, sous l'influence de drogues, quand vous hésitez, vous avez un virus informatique, vous visitez le royaume D'ELGALAND-VARGALAND.

Royaume labyrinthique digne d'une nouvelle de BORGES, il fait aussi écho aux préoccupations plus sérieuses

[603] Du grec ancien ὕπνος, *upnos* (« sommeil ») et du verbe ἄγω, *ago* (« conduire, mener ») : « qui amène au sommeil ». Source Trésors de la Langue Française.

soulevées par Tony NEGRI et Michael HARDT dans leur ouvrage *Empire*[604], en proposant un idéal sans-limite et envahissant qui vise à parasiter et à contre-attaquer l'ordre établi et la standardisation. Chaque citoyen D'ELGALAND-VARGALAND a le droit et le devoir d'exister, de penser et de circuler en toute liberté, en toute impunité et en toute éternité selon sa propre volonté, sa propre religion et ses propres modèles et d'interpréter la constitution comme bon lui semble. La citoyenneté ne peut être imposée ni transmise et relève toujours d'un choix personnel et délibéré. Les accès du territoire royal sont ouverts à tout visiteur pacifique.

Ce royaume prétentieux, mais audacieux et innovant, est baigné d'un humanisme indéfectible. Royaume de l'entre-deux qui échappe à tout emprisonnement, à toute délimitation, aussi bien territoriale que protocolaire, il se faufile entre les autres territoires, leur échappe et les contrôle en même temps, en s'insérant entre leurs frontières et prend ainsi la forme de tranchées qui servent moins à se cacher et à se replier qu'à développer une forme nouvelle de liberté.

Cette « zone libérée » brouille les codes de territorialisation habituelles et propose une nouvelle forme du vivre ensemble. La question des frontières est ici détournée par l'annexation autoritaire de certains territoires immatériels, comme les rêves, qui appartiennent à chacun.

Caméléon qui rejete la centralisation, ce royaume se dissimule pour être plus imprévisible et continuer sa progression. *A land in progress* : ses armes pour se

[604] NEGRI, Antonio ; HARDT, Michael. *Empire.* Harvard University Press, 2000.

répandre efficacement et durablement et déstabiliser sont l'infiltration par les interstices, la circulation, la fluctuation, l'improvisation et le court-circuitage de nos repères et de nos automatismes quotidiens. Le but ultime des monarques : étendre leurs principes à l'ensemble du territoire humain, pour provoquer une réorganisation des frontières terrestres et créer ainsi un parcellement de la surface de la planète en autant de territoires que d'individus. Ils proposent ainsi une autre forme de mondialisation, une unification positive cette fois-ci.

Des ambassades de leur royaume ont déjà été ouvertes à Londres, San Francisco, Osaka, Amsterdam, Berlin, Johannesburg, Thessalonique, Kaliningrad ou encore Caen[605].

Une lettre a été envoyée en 1993 à toutes les nations pour prendre connaissance de leurs ambitions en vue d'une reconnaissance de l'indépendance de l'Etat d'ELGALAND-VARGALAND[606].

De nombreuses initiatives de ce genre existent, la plupart ont été répertoriées et présentées lors d'une exposition au Palais de Tokyo *ÉTATS (faites-le vous même),* en 2007. Cette exposition sur les micronations, les nations-concepts et nations-maquettes (un projet de Peter COFFIN) réunissait près de soixante micronations, états souverains et indépendants, nations-concepts, mouvements de sécessions et autres. Tous se présentent comme une

[605] L'ambassade française a été inaugurée en 2002 par l'ambassadeur Thierry WEYD, professeur en histoire de l'art et des médias à l'école des Beaux-Arts de Caen et par les deux rois, dans le cadre du Festival *Les Boréales*. Elle a été matérialisée pour l'occasion sous la forme d'un bureau d'information, d'inscription, d'exposition et de performance.

[606] Constitution et formulaire de demande de passeport sur leur territoire virtuel. www.elgaland-vargaland.org

réponse créatrice au climat politique global. Peter COFFIN s'est intéressé à ce sujet lorsqu'il a fondé sa propre nation indépendante en 2000 pour faire des recherches sur des projets similaires à travers le monde.

Les micronations sont des pays (souvent sans terre) conçus par des artistes, des excentriques, des mécontents politiques ou des égocentriques. Avec un concept de monde parallèle, ces micronations entremêlent l'imaginaire, l'artistique, le réel ainsi que des motivations aussi variées que la répugnance à payer des impôts, un amour immodéré des titres royaux ou même le simple désir de créer une nouvelle civilisation. Ce phénomène croise art, politique, anarchie et fiction de manière indiscernable. Les gouvernements, les sociétés et les artistes impliqués ont tous créé divers signes de reconnaissance (langues, devises, constitutions, drapeaux et tous les symboles nécessaires à l'établissement de leur souveraineté).

Sous leurs airs d'utopie vouée à l'échec et au chaos organisé, la naissance et la progression de ces royaumes s'avèrent finalement peut-être nécessaires et pertinentes en tant que force de résistance à l'uniformisation.

Utopies architecturales

Si les utopies cartographiques se développent sur le territoire et questionnent sa mesure, les utopies architecturales interrogent l'élévation de la civilisation à travers des constructions réelles. Le collectif ANT FARM avait amorcé une révolution de l'habitat mobile dans les années soixante-dix, avec leurs structures gonflables, anti-architecturale de permanence, anti-monument, pour laisser place à des réceptables de vent présentés sous formes de happenings **(figure 74)**. Cette conception autonome de l'architecture illustrée dans leur manifeste *Inflatocookbook*[607] de 1971, ou leur *MediaVan* qui parcourt le pays de Californie pour réaliser un *TruckTour,* critique les *mass media*. Ce théâtre nomade se basait sur un studio mobile pour filmer des évènements, parasiter les informations télévisées, enterrer un frigo avec des victuailles (*Times Capsules*), pour défendre une écologie des médias par l'utilisation de technologies cybernétiques de l'époque. Un héritage de ces revendications de la contre-culture américaine est palpable aujourd'hui, au sein de dispositifs de reconquête du territoire, pour se saisir à nouveau de son sens premier : une zone de terre d'accueil. Nous pourrons observer la proposition *Chronoloc*, location d'espace vital à l'heure, ou celle du BUREAU DES VÉRIFICATIONS qui prône l'architecture réversible.

[607] ANT FARM. *Inflatocookbook*. Publication par les auteurs. 1973.

Chronoloc

Réfléchissant sur les architectures et habitats de la mobilité, le collectif ICI-MÊME (PARIS) [608] a proposé lors de la vingt-quatrième édition de Chalon dans la Rue, festival transnational des Arts de rue, un show room particulier.

Nous avons pu découvrir SOLO, élue maison de l'année[609] : un large choix de maisons de ville évolutives en location accessibles dans l'heure et sans engagement **(figure 75)**. Une architecture adaptée à l'accélération de la vie : deux promoteurs vous persuadent que perdre de l'espace, c'est gagner du temps. Une visite où l'on se découvrira une passion soudaine pour la Suisse, les pizzas à domicile, le centralisme démocratique, le rose, les sens giratoires, les joies de la mobilité. Une formule exclusive : pas de loyer mensuel, ne payez que le temps occupé. Sur le parking, devant une grande moquette rose, émerge une cabane en bois fonctionnelle de neuf mètres carré d'habitation.

« Pourquoi payer votre maison vingt-quatre heures alors que vous n'y êtes pas tout le temps? Avez-vous vraiment besoin d'une cuisine toute équipée quand vous dormez? »

Une professionnelle de l'immobilier, et excellente actrice, nous entasse dans l'entrée de la maison *Chronoloc*, pour un (très) petit tour du propriétaire. Le terme « spectacle » n'est pas adapté ici, les visiteurs ne savent

608 www.icimeme.info

609 www.chronoloc.com - « Chronoclub » est créé à Paris en novembre 2004. Pendant dix jours, un promoteur immobilier, Hausman&Road (Ici-même), ouvre à la visite publique, avenue Trudaine, dans le 9e arrondissement, une cité *Chronoclub*, ensemble de petits modules d'habitation de la taille d'une place de voiture, bijoux d'optimisation architecturale, avec des slogans provocateurs : « Enfin sans domicile fixe ».

pas d’emblée s’ils ont affaire à un réel promoteur immobilier. Aucune convocation n’est formalisée à la représentation annoncée comme telle. Le mode de jeu est celui du « vérisme » que Mark ETC, metteur en scène et scénographe urbain, définit comme un travail d’acteur privilégiant des effets de réalité dans la relation au contexte. En 2000, ICI MÊME intervient par exemple sous les traits de l’Agence Opaque. En pleine rue, en collaboration avec les municipalités, l’Agence Opaque présente une génération de mobiliers urbains aussi prospectifs que problématiques tels qu’un banc convertible « clic-clac » ouvert en journée… et fermé la nuit. Pour l’habitat *Chronoloc*, nous nous serrons dans un sas d'un mètre carré circulaire qui tourne et donne accès à la chambre, cuisine et salle de bain. En solo, duo ou multiplo, nous pouvons réserver notre espace de vie quotidienne à l'heure, les affaires personnelles étant déplacées pendant notre absence pour laisser place aux autres locataires temporaires, puis remis en place à notre retour. Le site internet très professionnel est troublant, comme la performance de la troupe, qui, le temps d'un jour, revêt l'uniforme du parfait commercial. En attendant d'entrer dans la maison évolutive, nous attendons sur la moquette rose, assortie aux chaussettes de l'agent immobilier, qui avait retiré uniquement une chaussure. Ce détail m’a mis la puce à l’oreille quant au statut d’acteur et de fiction de cette proposition. Puis nous entrons dans cet espace réduit avec le maximum de personnes, claustrophobes, s'abstenir! Cette expérience collective nous questionne sur l'avenir de l' « habiter ». Intelligente réponse au manque de place, cette ingénieuse location horaire nous rappelle que nos rythmes

de vie et de travail effrénés nous laissent peu de temps pour vivre.

Cette utopie de l'habitat, réalisable, est assez effrayante par sa volonté de gain de temps et de place, toujours plus efficace, jusqu'à la disparition.

Anne GONON, dans un extrait de son article « La portée disruptive des arts de la ville, l'exemple du groupe ICI MEME (Paris) » analyse l'art de l'intrusion de ce collectif acteurs, scénographes, plasticiens/performers. Proposant depuis plus d'une dizaine d'années dans l'espace public des usages exploratoires de la ville, ce collectif induit une posture de questionnement chez les habitants devenus, sans le savoir, spectateurs, pour une mise en perspective de l'espace urbain.

« La démarche artistique d'Ici Même allie au théâtre invisible une logique disruptive caractéristique d'un type d'actions artistiques dans la ville (qu'il s'agisse d'arts plastiques ou vivants). On pense à Augusto BOAL qui, au travers du théâtre invisible ou du théâtre forum, fait de cet art une arme de prise de conscience et d'interrogation du monde. Le théâtre est un outil pour rencontrer l'autre, le confronter à une situation singulière et l'amener à prendre position par rapport à elle. Ici Même s'inscrit ainsi dans une filiation de théâtre d'intervention. En faisant irruption dans la ville et en adoptant un mode de jeu réaliste, le groupe développe par ailleurs ce que Denis GUÉNOUN dénomme le principe de la « double vue»[610]*. Par une technique de surimpression, le spectateur voit simultanément deux choses : ce qui est fictif posé sur ce qui est réel, ce qui change et varie posé sur ce qui se maintient. Cette double vue est métaphysique et politique. Elle fracture la réalité, c'est une disruption qui affirme la possibilité d'un espace ouvert. L'infiltration a pour but de décaler le regard que les habitants portent sur leur environnement journalier. Ici Même accentue le trouble en rendant le décalage à première vue difficilement décelable pour qui n'a pas connaissance de la nature de l'opération. La posture de questionnement que le groupe tente*

[610] Notes de l'auteur Anne GONON : GUENOUN, Denis. « Scènes d'extérieur ». conférence-débat N °1 - Scènes invisibles, Théâtre Paris-Villette, 30 janvier 2006 (non publiée, notes personnelles d'Anne GONON)

d'engendrer est dès lors double. Il s'agit d'une part de réfléchir à une thématique et d'autre part d'amener chacun à douter de ce qui est présenté comme réel. »[611]

La *chronolocation* ne serait-elle pas l'avenir de l'habitat en France, la réponse ambitieuse et idéale au problème du logement individuel ? Des locataires occupent par tranches horaires les modules exposés, sur mesure, témoins-cobayes de l'expérience. Promoteurs, locataires, tous sont des acteurs au service d'une tentative : activer un débat public critique autour de problématiques urbaines fondamentales. Comment vit-on ensemble ? Jusqu'où accepte-t-on la logique de rationalisation de l'habitat ? « Chronoloc » constitue un terrain d'étude privilégié et pertinent. Elle met en perspective, d'une part, l'efficacité de la convocation d'un débat au travers d'une proposition artistique et, d'autre part, les dispositifs de médiation liées aux arts de et dans la ville.

« Afin de provoquer une dynamique de débat, les membres du groupe produisent un discours fondé essentiellement sur la logique mercantile du marché du logement et sur des principes libéraux plus ou moins déguisés. La création et le maintien de la fiction exigent la mise en œuvre d'un travail informationnel et communicationnel sur-mesure, partie intégrante du concept artistique défendu. Le groupe prend donc en charge la communication, action de médiation généralement assumée par la municipalité ou l'organisateur qui l'intègre à un plan de communication plus large, dans une perspective de visibilité globale de l'événement. »[612]

Cette maîtrise des dispositifs communicationnels et informationnels se traduit par la conception et l'édition de plusieurs tracts à destination des habitants, afin de recueillir l'avis des occupants potentiels sur le dispositif présenté.

---

611 GONON, Anne. « La portée disruptive des arts de la ville, l'exemple du groupe ICI MEME (Paris) ». 2006. In *Colloque Les arts de la ville dans la prospective urbaine - Débat public et médiation,* 9 - 10 mars 2006, Tours : Université François Rabelais, M.S.H. Villes et Territoires – CEDPM - Université de Bourgogne, CRCMD, Dijon. Colloque de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication

612 *Ibidem.*

« Tous mobilisés pour la mobilité, testez votre mobilité, testez votre capital temps », nous assène les promoteurs. Mon capital temps, d'une majorité de C, m'indique qu'il est excellent. J'ai bien compris les nouvelles perspectives ouvertes par la mobilité en Europe, illustrée par les récentes expulsions de citoyens gênants de France. Au recto, le visuel emblématique de « Chronoloc » présente un logo avec le drapeau européen, avec le slogan : 2010, année de la mobilité en Europe. Un groupe de silhouettes identifiant toutes les classes sociales concernées côtoie une horloge et le logo du projet, un bonhomme de signalisation qui court, chapeauté par un accent circonflexe que nous pouvons apparenter au toit de la maison. Au verso, les réponses au questionnaire présentent les nouvelles tendances de l'architecture, et nous projette dans un avenir proche, à savoir celui de la *chronolocation*.

Au-delà de ces supports de communication, ce spectacle vivant revendique la dimension théâtrale. Les promoteurs proposent des visites du module. Les acteurs, porteurs d'un effet de réalité, ne laissent à aucun moment transparaître la fiction.

Au-delà de l'anecdote, cette expérience illustre une problématique spécifique à la médiation des arts dans la ville. L'infiltration de la réalité, la perturbation masquée au quotidien et le recours à un effet de réel n'ont d'autre objet que d'introduire le doute dans notre façon d'habiter, de se déplacer, d'être au quotidien.

Le Bureau des Vérifications

L'utopie solaire de Cyrano de BERGERAC[613], dans le prolongement de Thomas MORE, parle de la société humaine, et invente des utopies mobiles, comme les maisons qui se transforment selon le lieu où elles se posent.

Dans une expansion de telles utopies, s'impose le Groupe LAPS, issu de la fusion de deux collectifs, EPOKA et la 8E COMPAGNIE. Cette structure de production artistique (association loi 1901) réunit des plasticiens, éclairagistes, scénographes et vidéastes. En mutualisant des outils matériels, des savoir–faire artistiques et techniques, le Groupe LAPS développe des propositions artistiques — films, lumières, installations et dispositifs multimédias. Les créations du Groupe LAPS, créations collectives ou créations des artistes associés, prennent forme et vie pour naviguer entre la réalité et la fiction, dé-construire et re-construire, perturber, détourner, s'immiscer, épouser, surprendre… Les installations proposées sont des éléments de récit, des signes partiels qui apportent une modification du réel et de l'espace temporel. La dimension du temps est une constante dans tous les projets, par un travail de recherche axé sur le temps : travail sur les durées, programmation, séquences temporelles…

Le Groupe LAPS intervient dans et sur les espaces publics, espaces de vie, espaces fonctionnels, places

[613] DE BERGERAC, Savinien de Cyrano. *L'autre monde ou Les états et empires de la Lune, Les états et empires du Soleil*. [1662]. Paris : Gallimard, Edition de Jacques Prévot, Folio Classique, 2004.

publiques, milieu urbain. La démarche de création *in situ* est systématiquement privilégiée. L'environnement est intégré au projet, à l'installation, à l'œuvre, d'après un travail contextuel, d'adaptation. Le Groupe LAPS sort volontairement des boîtes noires et des boîtes blanches pour explorer l'environnement comme un organisme vivant. La mise en espace des projets et des installations est une dimension transversale, combinant une réflexion sur la scénographie urbaine, les circulations et les flux.

Le matériau privilégié est la lumière, dans tous ses états : source lumière ou vidéo, images fixes ou animées. Les créations du Groupe LAPS sont le fruit d'une interrogation sur ce qui est rendu visible, donné à voir et obscurci, de réflexions et d'expérimentations sur la présence et le sens de l'image et de la lumière au sein de l'espace public.

Les artistes du Groupe LAPS ont une prédilection pour mélanger et mixer différentes générations de technologies. Fabricants, artisans, utilisateurs passionnés, ils entretiennent un dialogue permanent avec leurs propres outils. Les membres du Groupe LAPS défendent le principe d'une pratique artistique animée d'une volonté d'appréhender l'état technologique du monde.

Le BUREAU DES VÉRIFICATIONS[614] est un de leurs projets qui pratique des expérimentations artistiques collectives à grande échelle, sous la direction de Xavier JUILLOT, au Port Nord de Chalon sur Saône, depuis 2001 **(figure 76)**. Oeuvrant dans l'ombre, ces savants fous nocturnes

[614] www.groupe-laps.org

développent une « anarchitecture », une *tabula rasa* des précepts de construction d'espace traditionnelle. Ce terme est développé dans sa dimension sonore par Steve GOODMAN dans un article sur la liquéfaction sonique de la ville, conduite par les vibrations en un tumulte apocalyptique de murmures, véritable réservoir de potentiels créatifs[615]. La contrainte est d'imaginer et de réaliser des architectures non seulement recyclables mais *réversibles*, qui peuvent être démantelées et dont les éléments peuvent retourner à leur place originelle. Ces constructions invisibles se fondent dans le flux de l'ère de la mobilité. Cette démarche rappelle la volonté d'apparaître pour disparaître de T.A.Z… Plasticien et professeur à l'École d'architecture de la Villette Paris, Xavier JUILLOT et son équipe ont investi la friche industrielle du Port fluvial pour modifier l'espace laissé à l'abandon de façon réversible. Tout est disponible, tout est matière à rêver, tout doit pouvoir revenir à sa place. Le but est d'utiliser la matière première présente sur le site et d'en faire des maquettes géantes architecturales. Ainsi, les contraintes du lieu et des matériaux sont tout de suite appréhendées, pour éviter les mauvaises surprises des réalisations à grande échelle de projets sous forme de maquettes fragiles en papier. Chaque année, de mai à août - et plus particulièrement, pendant le festival *Chalon dans la Rue* - le collectif artistique réuni pour l'occasion - Xavier JUILLOT, Mario GOFFÉ, Pierre FROMENT, Jérôme BOULMIER, Frédéric BOURDEAU, Zoé JUILLOT, les étudiants de l'école d'architecture Paris-La Villette et bien d'autres- poursuit ses expérimentations grandeur nature, comme le détournement architectural et industriel,

[615] GOODMAN, Steve. "Sonic Anarchitecture". In *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Londres : Editions CRISAP, Angus Carlyle; Paris : Double Entendre, 2007, p. 63.

transformation du paysage, expériences délirantes du possible, en images et en action.

« Comment ne pas tomber dans le décor ?

Comment ne pas amuser la galerie ?

Comment faire exister un système complexe et instable de production de vie en perpétuelle mutation et transformation? »

Tester la gravité avec des voitures suspendues depuis le portique et lancer dans le vide était le protocole de l'œuvre *Larguer les amarres* (2001), pour vérifier la conservation de la quantité de mouvement à échelle du site. La première voiture percute la deuxième, les pneus se frottent les ailes, et quelques tonnes de ferraille flottent dans l'air, oiseaux amoureux sur coucher de soleil. Les utopies réalisées ici sont toujours spectaculaire par l'immensité du site et des éléments utilisés. Nous avons pu observer ce groupe de travail la nuit, casque vissé sur la tête.

Tracer une courbe dans un lac artificiel avec un crochet d'une tonne depuis la cabine du portique remis en état de marche, gigantesque table traçante. Construire une maison mobile sur rail avec un arbre, créer un gradin dans un container pour regarder la rivière, jouer de la musique avec un simulateur de vol, construire des robots émotifs, faire vibrer un silo avec des riffs de guitares commandées par une fille allongée sur un lit d'hôpital, lui même actionné par un étrange personnage... Leur laboratoire européen de robotique émotive développe les interactions entre un robot, nos émotions et le mouvement qui en surgit, avec notamment des tubes plastiques bleus trouvés sur place qui râclent dans un grondement de fureur les parois circulaires du silo métallique, balancés par le simulateur de vol, qui

réagit au robot, qui transmets des émotions activées par le public. Émotion : du latin dérivé de *movere*, mettre en mouvement.

Les imposantes vis des silos à grain sont conservées ou retirées selon le projet. Destinée à remuer le grain autrefois, une des vis continue de tourner à la base d'un silo, dans le vide.

Elle tourne aujourd'hui sur des pots de fleur en plastique, la plupart sont éventrés. Certains restent entier car souples, d'autres se déchirent sous le poids de la vis qui doit mesurer six mètres. Elle tourne sur elle-même, exécutant un mouvement régulier circulaire hypnotisant, bercé par le bruit du plastique raclant la surface : nous sommes face à un mixer géant. Ces résidus de pots sont la trace d'un feu d'artifice de fleurs en pot multicolores qui furent lancées dans ce mixer pour exploser gaiement dans une mixture arc en ciel et marron. Les fleurs sont fanées mais les pots restent, fragiles protecteurs d'une nature fragmentée.

Le déplacement des individus entraîne la transformation de l’architecture. Les « situations urbaines mouvantes » défendues par les Situationnistes sont bien appliquées sur les quais de saône, reflet d’un urbanisme planétaire nomade. Ce projet collectif rappelle l’exposition « L’architecture mobile », en 1962 à Amsterdam, présentée par CONSTANT, FRIEDMAN, MAYMONT, FREI OTTO et SCHULZE-FIELITZ. CONSTANT défendait un espace social migratoire, tandis que FRIEDMAN revendique dans sa « ville spatiale » une privacité étanche à la vie collective (l’habitant déplace

son habitat selon une structure réticulaire). Ces environnements artificiels entièrement reconstruits engagent chaque visiteur dans une relation dynamique avec la ville, pour interroger l'ambition de *rester*, quand l'enracinement a disparu.

CHAPITRE 12 - CONSTELLATIONS

« A l'époque du virtuel, où la frontière entre réel et irréel devient de plus en plus fragile, il convient d'interroger le statut de l'humain dans un espace-temps mondialisé, marqué par la mégalopole et le cyberespace post humain. Notre topologie existentielle n'est plus celle du stable, de l'immuable et de l'identique. Elle relève d'une culture des flux et des réseaux, propres à tous les entre-deux, et entre n-dimensions. »[616]

Les utopies archipéliques évoquées plus haut révèlent des possibilités de constructions réelles. Nous étudions dans ce dernier chapitre un autre type d'utopie plus psychique et immatérielle : les projections sonores dans un espace d'écoute. Les salles de concert, le dispositif de l'*acousmonium*, les ondes radios, les paysages extérieurs sont des espaces reliés par une même volonté d'artistes et curateurs de partager une écoute sensible de notre être-au-monde. Souvent composées à partir d'une ambulation, les pièces sonores dont nous parlons reflètent un espace dans un autre. Elles proposent ainsi des chemins psychiques à suivre par l'ouïe et l'imagination de l'auditeur et gravitent autour de l'*eutopia* sonore, un lieu du *mieux entendre*. Cette pensée pour un devenir hors-paysages prend tout son sens. Si le réseau est le résultat d'une utopie de communication universelle qui fait partie de notre quotidien, il peut être utilisé à des fins artistiques. Nous analysons pour ce faire les formes constellaires que peuvent prendre des espaces

[616] BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*. Paris : Galilée, 2001.

d’ambulation en expansion au-delà du réseau, notamment à travers le médium radiophonique.

J'évoquerais la figure du rhizome développée par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, mais je garderais toute fois le terme de *constellation* pour prolonger l'espace en expansion qui concerne les projections sonores. En effet, la pensée rhizomorphe de G. DELEUZE emprunte à la botanique le modèle du rhizome.

« Penser en réseau, c'est penser la multiplicité des échanges, multitude de flux déterritorrialisants et prolifères. Ce n'est pas penser le territoire comme centralisé, mais comme réticulaire, la communication comme fluide et liquide, les limites solubles...Un tel système pourrait être nommé rhizome. »[617]

Le rhizomorphisme caractérise, selon ces auteurs, la majorité des espèces botaniques (bulbes, tubercules, plantes à racine et radicelle) ainsi que bon nombre d’espèces et de production animalières (meutes, terriers, etc.) obéissant aux principes suivants :

« [1û et 2û] *Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. [...]* [3û] *Principe de multiplicité [...] Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet. Pas d'unité ne serait-ce que pour avorter dans l'objet, et pour «revenir» dans le sujet. Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaison croissent donc avec la multiplicité). [...]* [4û] *Principe de rupture asignifiante [...]. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. [...]* [5û et 6û] *Principe de cartographie et de décalcomanie: un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle*

[617] DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. « Rhizome ». In *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit, 1976, p. 30.

structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe génétique, comme de structure profonde. »[618]

Si la figure rhizomique est multicentre, anarchique et souterraine, celle de la constellation est aussi multicentre, anarchique, mais plutôt horizontale, en strates, même céleste. Nous ne considérons pas l'adjectif « souterrain » comme une définition d'un mouvement *underground*, connu seulement des initiés, ce qui peut être le cas des exemples que je décris, mais dans son sens géologique, sous la terre. La constellation regroupe des évènements qui se déroulent ici et là, en surface, sur une peau d'espace, pour engendrer de nouveaux moments de partage. Olivier MONGIN décrit la condition urbaine à l'heure de la mondialisation de cette manière : en filet, démembrée. Les espaces d'ambulation en expansion sont des effets de ce phénomène de flux et connexions illimités.

« L'espace citadin d'hier […] perd du terrain au profit d'une métropolisation qui est un facteur de dispersion, d'éclatement et de multipolarisation. Tout au long du XXème siècle, on est progressivement passé de la ville à l'urbain, d'entités circonscrites à des métropoles. Alors que la ville contrôlait les flux, la voilà prise en otage dans leur filet (network), condamné à s'adapter, à se démembrer, à s'étendre avec plus ou moins de mesure. »[619]

Caractérisée par la culture du bâti, la ville se transforme aujourd'hui en un espace illimité, celui des flux et des réseaux, qu'elle ne maîtrise plus. L'*urbs* (ville architecturée) et la *civitas* (entité citoyenne) mis en tension ne suffisent plus à définir un territoire. Face au primat de l'instantanéité, la mobilité devient un élément essentiel dans la définition des enjeux urbains contemporains. Paul VIRILIO

618 *Ibidem*, p. 32.

619 MONGIN, Olivier. *La Condition urbaine, La Ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Seuil, 2005, p. 12.

insiste sur le fait que « pour des raisons climatiques, pour des raisons économiques, pour des raisons de délocalisation d'entreprises, pour des raisons touristiques, les gens bougent, et ils bougent dans un monde qui est effectivement de plus en plus petit. » La ville, au-delà de son architecture et de son plan d'aménagement urbain, de l'isolement qu'elle peut générer, est constituée d'un réseau invisible de liens qui nous unissent malgré tout.

La mobilité offre la possibilité d'effacer les frontières et de créer de nouveaux espaces ouverts, indéfinis, propices à la rencontre. Voué aux échanges, aux flux et à la vitesse, ce principe perd aussi de sa convivialité par un système global et uniformisé. De nombreuses initiatives décident d'utiliser le media internet comme outil de partage du sensible et de transmission de connaissances d'une manière originale. Des actions artistiques au quatre coins du monde tentent de faire glisser la frontière entre la réalité que l'on nous donne à voir, difficile à vivre parfois, et une fiction au plus proche d'un réel sublimé.

La marche approfondit en cela la transformation même du paysage en nous incitant à transcender de l'expérience spatiotemporelle ordinaire que nous en faisons. Semblable à la constellation d'étoiles de la fin du poème d'Etienne MALLARMÉ, *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*[620], un groupement de points lumineux d'initiatives artistiques émerge, chaotique. Contrairement aux dés jetés, noyés dans la mer, les caractères typographiques du poème perdureraient comme des repères GPS immuables.

[620] MALLARMÉ, Stéphane, (Etienne). *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mai 1897.

L’idée de constellation m’intéresse par son existence dans l'espace tridimensionnel, dont chaque point est ordinairement très dispersé, mais semblent être regroupées dans un ciel nocturne. Les projections d’étoiles sur la voûte céleste sont suffisamment proches pour qu'une civilisation les relie par des lignes imaginaires, traçant ainsi des symboles d’un autre monde. Du latin *astrum* (« constellation, astre »), issu du grec ancien *στρον, astron* (« astre, constellation »), la constellation emprunte à la langue de l’astrologie la notion de contemplation (*contemplari*), acte nécessaire aux ambulations des artistes. Repère pour les marins perdus en mer, la carte du Ciel inspire celle de la Terre.

Projections sonores

Les projections sonores sont une façon de transférer des espaces d'ambulation dans d'autres espaces. Des lieux accueillent les auditeurs et les amènent à prolonger une ambulation dans une sphère mentale et personnelle, teintée par chaque personnalité. Max NEUHAUS proposait en 1967 un *Drive-In Music*, en disposant une vingtaine d'émetteurs radios en bord d'autoroute, pour que l'automobiliste traverse ces couches invisibles d'un montage instantané capté par l'autoradio. Cette idée de mouvement qui opère les sons peut s'apparenter à un instrument de liberté : « un procédé grâce auquel nous pouvons écouter le monde sans le subir. »[621] Afin de mieux saisir les enjeux d'une telle pratique, nous étudions une histoire de la musique concrète.

Musique concrète

En 1955, lors de la création du studio Di Fonologia de Milan, le compositeur Luciano BERIO présente Luigi RUSSOLO comme le père de la musique concrète. En 1975, Pierre HENRY rend hommage au peintre italien avec une œuvre intitulée *Futuristie*. Les prémisses de la musique concrète se trouve peut être chez les bruitistes italiens qui manifestent une écoute du monde des bruits comme musique, comme

[621] FARABET, René. « Opérer les sons, montage ». In *Carnet d'écoute*, Paris : Editions Phonurgia Nova ; Centre Georges Pompidou, p. 24.

nous l'avons évoqué au début de cette thèse. Délaissant la fabrication de bruiteurs, la musique concrète est caractérisée par l'enregistrement, la fixation des sons, puis le travail du son permis par les supports, d'abord sur disque souple, puis sur bande magnétique, cassette, CD, mini disc, disque dur, DAT… L'écoute active au travers des haut-parleurs considérés comme écran acoustique où vont se mettre en scène des images sonores reste la proposition la plus frappante.

Dans les années soixante, la musique concrète (aussi appelée *musique pour bande* ou art *acousmatique*[622]) se développe dans les pays francophones (France, Belgique, Canada), en Amérique du Sud, au Royaume-Uni… Le compositeur préparait ses disques souples sur lesquels il enregistrait ses sons et ses séquences, puis les plaçait sur plusieurs platines, et jouait avec des systèmes de clefs. Il pouvait démarrer et stopper à volonté chaque platine, commencer le son ou la séquence à l'endroit de son choix, faire des variations d'intensité, de vitesse ou encore inverser le sens de rotation du plateau pour lire le son « à l'envers ». Chaque plateau était équipé de manivelles permettant *glissandos* et transpositions. Tous ces plateaux tournaient, contrôlés par celui qui était tout à la fois le compositeur et l'instrumentiste interprète de sa propre musique en train de se faire, pendant qu'une autre platine gravait le résultat (mixage). Le temps de réalisation, pour ces compositeurs qui avaient acquis tout le savoir faire propre à la musique contemporaine, n'était ni plus long ni plus coûteux que pour

[622] Du grec *akousma*, perception auditive, qui vient du VIème siècle avant JC, quand PYTHAGORE inventa un dispositif original d'écoute attentive. Le maître placé derrière un rideau enseignait à ses disciples dans le noir et dans le silence le plus rigoureux. Cette technique de concentration permet une meilleure assimilation du son, par l'absence de connaissance de son origine.

ceux qui composaient sur partition et faisaient jouer leurs œuvres par des formations instrumentales.

C'est grâce à l'arrivée des techniques d'enregistrement, d'abord le disque souple puis le magnétophone (1939) et la bande magnétique, puis la généralisation de l'utilisation des procédés magnétiques dans l'industrie phonographique (1945), que les tenants de la musique concrète pourront commencer l'exploration du phénomène sonore. Le magnétophone va faciliter la création concrète en apportant une mobilité du studio et la possibilité d'en sortir pour chercher des sons déjà existants, les objets sonores. Ce médium a la vertu de la tenture de PYTHAGORE, qui dissimule toute gesture qui pourrait dissiper ses auditeurs. L'écoute réduite qui en découle « crée de nouveaux phénomènes à observer, surtout de nouvelles conditions d'observation. »[623] Une plus grande précision dans le travail de montage permet de couper la bande et recoller les morceaux. On peut préparer sur plusieurs magnétophones des voies de mixage synchronisées entre elles en mesurant les longueurs de bande magnétique. Toutes les opérations possibles sur platine disque se retrouvent sur magnétophone : variation de vitesse, rotation des plateaux à la main, lecture des sons à l'envers (en retournant le morceau de bande magnétique et non plus en inversant le sens de rotation du moteur). Cet outil va également permettre de mieux prévoir le temps et la forme de la composition fixée sur support, même si les inventions dues aux expérimentations et au goût du créateur pour le détournement des machines de la radio à des fins artistiques continueront de jouer un rôle important dans ce

[623] BAYLE, François, cité par BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris : Minerve, 1992.

qu'on appelle la « démarche concrète ». Quand la composition est fondée sur l'écoute directe du résultat, constant aller retour du faire à l'entendre, à partir de sons créés ou captés et transformés. Parallèlement naît l'idée, qui ne cessera de se développer, d'un jeu en direct sur le paramètre de l'espace (spatialisation) lors des concerts de musique concrète (ou musique *acousmatique*, ou musique de bruits), qui donnera lieu à la réalisation de dispositifs variés de haut-parleurs en plus ou moins grand nombre, notamment l'*acousmonium* défini par François BAYLE en 1974, pour une immersion dans les sons qui transforme un espace virtuel en une reconfiguration sonore parallèle de la perception du temps.

« Cet orchestre d'enceintes est l'instrument de la mise en scène de l'audible, l'espace de l'œil qui écoute. »[624]

C'est après avoir écouté, entre autres expériences, un disque souple rayé en 1948 que l'ingénieur du son Pierre SCHAEFFER, homme de radio, s'est rendu compte du changement de perception à l'écoute d'un fragment sonore répété indéfiniment, ainsi que de la capacité de l'oreille à décontextualiser un son. Il découvre ainsi, par accident, le sillon fermé. Il oublie la cause d'une seconde de son répétée indéfiniment, prenant conscience du changement de la perception et de la capacité de l'oreille à décontextualiser un son. Le son devient un signe à interpréter, une trace à instrumenter. Le magnétophone reste l'instrument qui conduisit la musique à devenir concrète lorsque la peinture, elle, se réfugiait dans l'abstraction. Le terme de « musique concrète » s'oppose à celui de « musique abstraite »,

[624] BAYLE, François. *Musique acousmatique, propositions...positions*. Paris : Buchet/Chastel, 1993, p. 51.

musique qui nécessite le concours d'un médium (comme la partition) et d'interprètes pour concrétiser l'œuvre conçue par son auteur, alors que le compositeur de musique concrète travaille directement sur le son même (en l'écoutant au travers des haut-parleurs) afin de réaliser et finaliser lui-même sa création.

Pierre SCHAEFFER définira la notion d'*acousmatique*[625], mot emprunté à PYTHAGORE qui décrit la perception des sons dont la source est cachée. En 1948, Pierre SCHAEFFER compose sa première œuvre gravée sur disque : les *Cinq études de bruits*. Elle sera créée sur la radio R.T.F. le 5 octobre 1948 dans un « concert de bruits » présenté par Jean TOSCANE.

Pierre SCHAEFFER rend public les premiers résultats de ses recherches en 1952 dans son ouvrage intitulé *À la recherche d'une musique concrète*.

« 21 avril 1948 : Si j'ampute les sons de leur attaque, j'obtiens un son différent ; d'autre part, si je compense la chute d'intensité, grâce au potentiomètre, j'obtiens un son filé dont je déplace le soufflet à volonté. J'enregistre ainsi une série de notes fabriquées de cette façon, chacune sur un disque. En disposant ces disques sur des pick-up, je puis, grâce au jeu des clés de contact, jouer de ces notes, comme je le désire, successivement ou simultanément. […] Nous sommes des artisans. Mon violon, ma voix, je les retrouve dans tout ce bazar en bois et en fer blanc, et dans mes trompes à vélos. Je cherche le contact direct avec la matière sonore, sans électrons interposés. »[626]

---

[625] *Ibidem*, p. 152. Attribué à PYTHAGORE, ce mot du VIème siècle avant J.-C. a été repris par Pierre SCHAEFFER, puis François BAYLE, compositeurs français de musique électroacoustique du GRM, pour décrire la musique acousmatique projetée lors de concerts d'enceintes en acousmonium. Du grec *akousma,* perception auditive. La musique dite acousmatique, art né de la radio, a pour but de développer le sens de l'écoute, l'imagination et la perception mentale des sons. Ceux-ci sont fixés sur un support, sans en connaître la source.

[626] SCHAEFFER, Pierre. « Premier Journal » (1948-1949). In *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 1952.

Situé à Paris et succédant au Studio d'essai, le Club d'essai de Pierre SCHAEFFER (Centre d'Études Radiophoniques-CER, installé à la Radiodiffusion-télévision française-R.T.F.), rejoint en 1949 par Pierre HENRY, deviendra le GRMC (Groupe de Recherche de Musique Concrète) en 1951 pour étudier la perception des « Objets sonores », avec Olivier MESSIAEN, Pierre BOULEZ, Henri SAUGUET, Darius MILHAUD, Karlheinz STOCKHAUSEN ou Jean BARRAQUÉ.

En 1958, après trois ans passés à l'écart du groupe, Pierre SCHAEFFER le reprend en main et met en place sa réorganisation administrative, esthétique et morale. Le G.R.M.C. devient le G.R.M. (Groupe de Recherches Musicales). Pierre HENRY s'en va et Luc FERRARI, Iannis XENAKIS, François-Bernard MÂCHE, Bernard PARMEGIANI se joignent à Pierre SCHAEFFER qui voulait poser les postulats de la recherche qu'il nommait déjà « l'expérience musicale ». Pierre SCHAEFFER commence par définir la musique concrète comme un « collage et un assemblage sur bande magnétique de sons préenregistrés à partir de matériaux sonores variés et concrets (...) Comment passe-t-on du sonore au musical? Sonore, c'est ce que je perçois; musical, c'est déjà un jugement de valeur. L'objet est sonore avant d'être musical: il représente le fragment de perception, mais si je fais un choix dans les objets, si j'en isole certains, peut-être pourrais-je accéder au musical. »[627]

Peut-on dire qu'est « musical » ce qui me permet de devenir créateur à l'écoute des phénomènes sonores auxquels je suis confronté?

[627] SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, Paris : Editions du Seuil, 1966, p. 271.

Cette question anima peut-être les gestes de Pierre Schaeffer, qui enregistre des sons (sur disque ou, plus tard, sur bande magnétique) puis monte ces « objets sonores » de telle sorte que, organisés en phrases et en structure par le moyen du montage, des transformations et du mixage, selon un projet précis et clairement défini, ils acquièrent le statut d'« objets musicaux ».

« Écoutons l'objet sonore que nous fournit une porte qui grince, nous pouvons bien nous désintéresser de la porte pour ne nous intéresser qu'au grincement. »

Pierre SCHAEFFER réfléchit sur l'attitude d'écoute et définit des archétypes sonores. Son *Traité des objets musicaux* de 1966 propose une méthode concrète détachée de l'écoute naturelle en cherchant les causes et les origines du bruit.

« Telle est la suggestion de l'acousmatique, nier l'instrument et le conditionnement culturel, mettre face à nous le sonore et son possible musical. »[628]

SCHAEFFER tentera de définir le langage radiophonique d'un point de vue phénoménologique. Il défend une immersion au milieu de corps sonores : voix sans visages, musiques sans orchestres, pas sans corps, grondements sans foule. Et une diversification des arts sonores :

« Il ne s'agit pas seulement de différences de genres (comme le lyrique ou le symphonique), mas sans doute de différences de nature. Pour les arts qui mobilisent l'oreille il pourrait y avoir une diversification analogue à celle des arts qui occupent l'espace. »[629]

628 *Ibidem,* p. 142.

629 *Ibidem,* p. 680.

Depuis son entrée au GRM, Bernard PARMEGIANI prolonge l'expérience sonore de l'espace de SCHAEFFER à partir de pas dans un couloir du GRM avec L'*Echo du miroir*, avec la voix de Michael LONSDALE, à partir de textes de PARMEGIANI, inspiré par un dessin de M.C. ESCHER.

« J'étais dans un couloir où j'avançais. Au rythme régulier de son pas, il s'aperçut que la courbe était elle aussi régulière. Le bruit de ses talons était mis de côté, se concentrant sur la courbe du couloir qui devait l'y conduire. « Entrez », se dit-il. »[630]

La musique « électroacoustique », est définie par Bernard PARMEGIANI de cette façon :

« "Electro" désigne les sons d'origine électronique, et "acoustique", ceux d'origine naturelle, des sons qui sont réalisés à travers la prise de son. Auxquels on peut ajouter les sons instrumentaux et les sons vocaux. Tous les sons peuvent entrer dans la composition des œuvres. Les sons sont un peu comme des êtres vivants. Ils naissent, ils ont une durée de vie, et s'éteignent. Il y a en effet, lorsqu'on les écoute, une attaque, une résonance, et une extinction. Les sons ont une existence par eux-mêmes, ils se rapprochent d'une forme de vie, qui se déploie dans le temps". [631]

Ainsi, la musique électroacoustique regroupe toute tentative de transmettre une émotion par un son manipulé grâce à l'électricité, et diffusée par hauts parleurs. Elle est née des expériences schaefferiennes dans le domaine de l'art radiophonique. La musique concrète pourrait regrouper la manipulation de sons préexistants enregistrés par un microphone sur bande magnétique. Support mémoire, la bande magnétique devient un moyen de création.

630 PARMEGIANI, Bernard. *L'écho du miroir*. 1980. annexe audio de l'appareil documentaire.

631 Entretiens de Bernard PARMEGIANI par Léa ROGER, mars 2010, Kontact sonoreS, Chalon sur Saône – Julia Drouhin, octobre 2010, Paris. Annexs.

Écouter l'espace pour comprendre

«Je vous ai ouï malgré moi, bien que je n'ai pas écouté à la porte, mais je n'ai pas compris ce que j'ai entendu. »[632]

Pierre SCHAEFFER distinguait « quatre modes de l'écoute » : écouter, ouïr, entendre, comprendre. Écouter traite le son comme indice d'une source. Entendre sélectionne pour opérer une qualification de ce qu'on entend. Comprendre revient à saisir un sens. Ouïr, c'est être frappé de sons.

Toshiya TSUNODA capte les vibrations de l'air, de l'eau ou d'activités humaines telles qu'elles se propagent à travers divers milieux physiques, par exemple le béton. Richard HARRISON dresse le portrait d'une colline à partir des variations de potentiel électrique entre différents points du lieu, Jacob KIRKEGAARD enregistre l'activité volcanique en Islande. DISINFORMATION relève la tête et capte les sons de l'espace, Minori SATO enregistre le silence. Autant de signes, à interpréter, proposés aux auditeurs.

L'espace devient alors un paramètre de composition sonore. La *Dream House* de LA MONTE YOUNG présentée à la biennale de Lyon en 2005 propose une installation composée d'ondes sonores périodiques générées par un synthétiseur et un environnement de Marian ZAZEELA avec ses projections colorées, ses sculptures, ses mobiles. Définie par un ensemble de fréquences sonores et

[632] CHION, Michel. *Guide de l'objet sonore*. Paris : Ina/Buchet-Chastel, 1983, Bibliothèque de Recherche Musicale, p. 24.

lumineuses continues programmées par LA MONTE YOUNG, cette installation sonore et visuelle permet au visiteur de s'immerger totalement. Les fréquences font réagir de manière infime les mobiles suspendus. Élaborée dès 1962, la *Dream House* est présentée en continu à New York depuis les années quatre-vingt dix à la MELA Foundation. L'espace devient donc un paramètre de composition essentiel, dans la construction de la pièce, comme sa diffusion. Celle-ci s'étend aussi sur les réseaux web ou les ondes radios.

L'existence de réseaux artistiques questionne l'ordre de la reconstruction de distances (et de déplacements) dans les pratiques sonores actuelles, notamment dans celles liées au *streaming*, s'appuyant sur la notion de *Distance Listening* (l'écoute à distance), de la *télémusique*, des *acounautes*, termes développés par Jérôme JOY.[633]

La gestion de l'espace occupe une place particulièrement importante dans les musiques électroacoustiques. Karlheinz STOCKHAUSEN a écrit à ce propos : « La spatialisation de la musique est aussi fondamentale au moment de l'écriture que la construction générale de l'œuvre, que l'harmonie ou que le rythme. »[634] L'idée de structurer l'espace physique comme l'espace des fréquences est née bien avant l'utilisation des techniques électroniques d'amplification. Ainsi, on peut considérer que

---

633 Lire à ce propos les articles suivants : JOY, Jérôme ; SINCLAIR, Peter. *Historique de l'art audio et de la musique en réseau – un fonds documentaire sur les pratiques et techniques liées aux transports de sons et aux actions sonores à distance*. JOY, Jérôme. *Introduction à une histoire de la télémusique*. Jérôme JOY. *Locus Sonus – audio in art*, Groupe de Recherche en Art Audio, http://locusonus.org/ - École Nationale Supérieure d'Art de Nice Villa Arson, École Supérieure d'Art d'Aix en Provence, France. Voir textes en annexe, http://joy.nujus.net.

634 STOCKHAUSEN, Karlheinz. « The concept of Unity in Electronic Music ». Traduit de l'allemand par Elaine Barkin, in *Perscpectives of New Music 1*, N° 1, Automne, pp. 39-48.

le placement des instruments sur une scène résulte déjà d'une volonté de gérer un espace en largeur et en profondeur.

Signalons au passage que la localisation affecte également le timbre qui sera perçu dans la salle car celui-ci dépend des caractéristiques locales de réflexion et de réverbération, de l'effet de masque et de la directivité des instruments. Plus récemment, des compositeurs tels BARTOK, BÉRIO, BOULEZ, STOCKHAUSEN ou XENAKIS ont scindé l'orchestre en groupes, réparti les musiciens dans et autour du public[635] et ont exploré différentes manières de structurer l'espace avec des instruments traditionnels. Mais la révolution dans la manière de penser l'espace apparaît avec l'utilisation des haut-parleurs dans la salle de concert et la faculté qu'ils offrent de se soustraire aux contraintes physiques qu'impose le placement des musiciens. Les premières expériences ont débuté très tôt. Dès 1939, avec *Imaginary Landscape n°1* , John CAGE met en scène des instruments acoustiques et deux lecteurs de disques à vitesse variable. En 1951, SCHAEFFER et HENRY présentent *Symphonie pour un homme seul* et réalisent la première projection sonore à l'aide d'un pupitre de potentiomètres qui permet de régler pendant le concert le volume de chacun des haut-parleurs, introduisant ainsi une nouvelle manière d'interpréter la musique.

La notion d'interprétation est importante, car elle permet d'accentuer l'espace présent sur la bande magnétique en répartissant le son en divers endroits de la

[635] XENAKIS, Iannis. *Persephassa*. 1969, interprète : Speak Percussion, Mona Foma, janvier 2011. Annexe

salle. Comme les salles de concert que nous connaissons n'ont pas été conçues pour ce genre de musique, l'idée de combiner ces techniques à une architecture de salle pensée en fonction d'un projet particulier n'a pas tardé à se matérialiser. Un des exemples marquant de cette tendance a malheureusement aujourd'hui disparu. Il s'agit du pavillon *Philips* conçu par LE CORBUSIER et Iannis XENAKIS pour l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958. Equipé de près de quatre cents haut-parleurs qui, commandés en synchronisme avec la musique, ce bijou architectural permettaient de faire décrire au « Poème électrique » d'Edgar VARÈSE des trajectoires imaginées dès le stade de la composition.

Par ailleurs, des lieux préexistants sont détournés de leur fonction première. François BAYLE réalise en 1970 une œuvre dans les grottes de Jeïta au Liban, ouvertes au public. Michel REDOLFI conçoit un système de diffusion subaquatique et propose d'écouter la musique immergé dans une piscine.

« L'auditeur se trouve confronté simultanément à deux architectures: celle du lieu, qui influence la manière dont les sons se propagent, sont réfléchis, absorbés et réverbérés, mais aussi celle présente dans la musique et mise en valeur par le dispositif de projection du son. Cette dernière, convenablement utilisée, devient prépondérante et peut faire naître dans l'imagination de celui qui écoute des lieux fort différents de celui dans lequel se passe le concert. Une nouvelle gamme d'émotions et de sensations s'ouvre alors à l'auditeur qui, en fermant les yeux, en situation d'écoute acousmatique, découvre des mondes nouveaux peuplés d'une vie insoupçonnée. Aidés dans leur travail par la connaissance des mécanismes de la perception sonore découverts par les psychoacousticiens, les compositeurs de musique acousmatique sont capables de s'affranchir de l'acoustique réelle de la salle et de modeler cette architecture virtuelle à volonté. L'utilisation d'un grand nombre de haut-parleurs n'a pas pour seul but la réalisation de mouvements. Ils offrent également la possibilité de structurer un espace statique en simulant artificiellement les caractéristiques

acoustiques du lieu que le compositeur désire susciter dans l'imaginaire de l'auditeur.

Ils permettent enfin de dissocier l'origine des sources sonores et augmentent ainsi la transparence et la lisibilité des œuvres. Ce gain qualitatif est extrêmement important, un peu comme l'enregistrement stéréophonique d'un orchestre restitue plus fidèlement et plus pleinement qu'en monophonie le sentiment de définition et de pureté du son caractéristique de la salle de concert. Toutes ces potentialités nouvelles élargissent les champs d'action du compositeur, enrichissent son langage et accroissent considérablement ses ressources expressives. La double gestion de l'espace, composé en studio sur le support magnétique et modulé ensuite en concert à l'aide d'un ensemble de haut-parleurs, amène le compositeur et musicologue Michel Chion à distinguer l'espace interne, fixé sur le support, de l'espace externe, modifié au moment de l'interprétation en public » [636]

Goran VEJVODA, artiste de la modularité, explique dans un entretien enregistré en 2010 par Léa ROGER pendant le festival Kontact sonoreS, qu'il faut être son propre juge par rapport à son propre temps. Il a souhaité désacraliser le côté savant, jouer de la performance, au lieu d'appliquer ce syndrome du singe savant devant son ordinateur, le *push bouton*. Il aime que les gens ne soient pas empâtés dans l'art. Il zappe, tourne à la dérision le son. Son titre *glitch*, (erreur, bug informatique) est un hommage à l'histoire du son, particulièrement à la musique concrète. L'art sonore est lié à l'accident, aux erreurs, au bricolage que nécessitaient les outils de l'époque. Comment l'art sonore arrive dans l'Art contemporain? Le son est intrinsèquement lié aux découvertes et supports technologiques. Chaque époque a son matériel.

Un autre entretien de Léa ROGER avec le compositeur Christian ZANÉSI m'a permis de comprendre l'importance de la projection des objets sonores dans un espace, du type

636 DHOMONT, Francis. *L'Espace du Son, I et II*. Ohain (Belgique), *Musiques et Recherches, Lien,* 1988 et 1991.

acousmonium **(figure 78)** qui permet un moment d'écoute immersif.

« Cet ensemble de projecteurs sonores orchestre l'image acoustique. L'espace doit être organisé selon les données de la salle, et l'espace psychologique selon les données de l'œuvre sonore diffusée. Aménageant tutti et soli, nuances et contrastes, reliefs et mouvements, le musicien au pupitre devient concepteur d'une orchestration et d'une interprétation vivante. »[637]

L'attitude du compositeur est de se concentrer sur le son, s'il le perçoit pleinement, s'il sonne vrai, les auditeurs le sentent aussi, afin de faire un voyage ensemble, dans l'art de projeter des sons.

« Une unité même dans une situation acousmatique peut être trouvée. Dans une diffusion acousmatique, modifier les choses c'est fragile, c'est l'Art. Ce qui n'est pas fragile sont les objets industriels. Un rien peut détourner l'attention, conduire le son dans une salle c'est être concentré pour percevoir les détails. Comme un interprète ou un chef d'orchestre, on a plus de chance d'abimer que de réussir. L'être humain est naturellement un spécialiste de l'audition et de l'espace. Nous sommes équipés pour entendre derrière, sur les côtés, avec l'organe incroyable qu'est l'oreille. Mettre en situation d'écoute pure va réactiver une écoute primitive, ancienne. Moins chef d'orchestre car moins codé, mais plutôt sorcier, le compositeur tente de faire partager les vibrations sonores et les conduire dans une écoute pertinente, et approfondie. Parfois ça ne fonctionne pas, le son est trop fort, trop loin. Un incident casse la diffusion, c'est très fragile. »[638]

Cette situation d'écoute immersive reste donc délicate. Nous allons étudier un média qui permet particulièrement ce genre d'évènements transmis dans l'air : la Radio.

---

[637] BAYLE, François. *Musique acousmatique, propositions... positions*. Paris : Buchet/Chastel, 1993, p. 51.

[638] Entretien de Christian ZANÉSI par Léa ROGER, Festival Kontact SonoreS,Chalon sur Saône, France, mars 2010.

Art radiophonique

Nous allons analyser l'étendue du domaine radiophonique, qui propose un espace d’ambulation imaginaire à travers ce médium, symbole pour moi de la figure de la constellation. Commençons par les origines historiques de la fabuleuse aventure de la radio.

Le *Manifeste du théâtre radiophonique futuriste* de Filippo Tommaso MARINETTI et Pino MASNATA écrit en octobre 1933 présente le nouveau médium de création : la radio, art qui commence là où s’arrêtent le théâtre et le cinéma.

MARINETTI a écrit cinq pièces consacrées à la radio, publiées en 1938, avec jusqu'à quarante secondes de silence. La construction du silence représente un sens physique de la distance dû aux limitations techniques de l'espace, comme le studio de radio. En utilisant des structures particulières et des sons jusque là mis de côté, (marche militaire à Rome, tango dansé à Santos, musique religieuse japonaise jouée à Tôkyô, match de boxe à New York, bruits de rue à Milan, etc...) le poète italien a prouvé que la radio gagnerait être un médium à exploiter par les artistes.

Cela renvoie aux théories de Rudolf ARNHEIM, pour qui « il serait bon d'introduire les poètes dans les studios de la radio, car il est tout à fait convenable qu'ils puissent être capables d'adapter une œuvre d'art verbale aux limites du

monde de l'espace, du son et de la musique. (...) La radio, par ailleurs, a besoin de mettre des mots qui peut aussi sentir les modes d'expression appropriés au monde des sons »[639] Cette remarque annonce les créations radiophoniques des années soixante, les *Hörspiele*, (jeu pour l'oreille) les jeux d'écoute. Le support radiophonique est propice à l'expansion d'espaces imaginaires. D'une écoute distraite ou active, l'auditeur peut recevoir le monde chez lui et partir ailleurs sans bouger.

Ce média est développé en Allemagne dès 1924. Rudolf ARNHEIM rassemble alors en 1936 ses réflexions dans l'essai *Radio*. ARNHEIM y écrit des réflexions esthétiques, des impressions d'auditeur et des remarques plus pragmatiques. Il aborde tous les moyens d'expression, de la simple parole à la conception du *Hörspiel*, en passant par la retransmission musicale. On sent chez ARNHEIM la fascination pour le monde des bruits innombrables, proposés à l'écoute aveugle. C'est le plaisir de la matérialité du son qui remonte dans la parole rapprochée de la force élémentaire de l'art radiophonique. La radio compense sa relative pauvreté formelle par la dématérialisation de la source, l'abolition de la dépendance à l'événement sonore, l'abstraction sonore et ses possibilités surréalistes.

La radio est un média acousmatique par excellence, dont ARNHEIM esquisse une esthétique de l'art sonore : défini comme l'utilisation métaphorique des bruits, bien avant l'invention de la musique concrète, un *cinéma pour l'oreille*.

Le désir d'écrire ce livre venait de la crainte que la radio puisse disparaître aussi vite que le film muet avait été

[639] ARNHEIM, Rudolf. *La Radio : un art du son*. [1936]. Paris : Editions Van Dieren, 2005, p. 57.

balayé par le parlant. ARNHEIM termine son livre par un texte sur la télévision : si cette dernière paraît plus en phase avec la vie réelle, la radio offre, quant à elle, la possibilité d'un approfondissement réflexif du monde. L'écoute radiophonique telle qu'ARNHEIM tente de la cerner illustre ainsi de multiples manières le thème plus général d'une dialectique entre écoute et vision qui nous préoccupe toujours. ARNHEIM, dans un extrait de *Radio*, témoigne de la sensibilité aux bruits du quotidien qu'il affectionnait tant.

« Récemment, j'étais assis sur le port d'une petite bourgade de pêcheurs dans le sud de l'Italie. Ma table se trouvait devant la porte du café, sur la rue. Les pêcheurs, jambes écartées, les mains dans leurs poches de pantalon, le dos tourné à la rue, regardaient dans la direction des bateaux à voile qui venaient de rentrer de la pêche. Tout était silencieux mais, soudain, derrière moi, il y eut un grésillement, un crachotement, et on entendit des criaillements, des couinements et des sifflements : on venait d'allumer le poste de radio, dont le haut-parleur était encastré dans la façade du café. Il servait à pêcher les clients. Le haut-parleur était au cafetier ce que le filet était aux pêcheurs. Quand les criaillements se furent estompés, on entendit un présentateur parler en anglais. Les pêcheurs se retournèrent et tendirent l'oreille, alors même qu'ils ne comprenaient pas. Le présentateur annonçait que l'on allait diffuser, une heure durant, des chants populaires allemands ; il espérait que les auditeurs auraient plaisir à écouter ce programme. Là-dessus, une chorale d'hommes typiquement allemande entonna les vieux chants que chaque Allemand connaît depuis son enfance. En allemand, depuis Londres, dans une petite localité italienne où pratiquement aucun étranger ne vient jamais. Et les pêcheurs, dont pas un, ou presque, ne s'était rendu dans une grande ville - pour ne rien dire de l'étranger -, écoutaient avec attention, sans bouger. Au bout d'un moment, le garçon jugea qu'il fallait changer et il sélectionna une station italienne ; comme c'était justement l'heure consacrée à la diffusion de disques, on entendit une chansonnette française. Du français, depuis Rome, dans le village. »[640]

Cette description de situation met en exergue l'omniprésence des hommes, les frontières survolées, l'isolement spatial vaincu, de la culture importée par les ondes, à travers les airs, une même nourriture pour tous, du

[640] *Ibidem,* p. 26.

bruit dans le silence. La radio est devenue un moyen d'expression. Elle procure une nouvelle expérience à l'artiste, l'amateur d'art, au théoricien : elle recourt exclusivement à ce qui est audible, sans le visible qui lui est si souvent rattaché. Elle stimule l'Homme par son propre langage.

A la radio, les bruits et les voix de la réalité révélent leur parenté sensible avec la parole poétique et les sons musicaux, les sons de la nature et les sons fabriqués. Les effets acoustiques manquent de vocabulaire pour être décrits par rapport aux effets optiques, et l'art radiophonique se sert de formes plus abstraites que celles que nous connaissons par les éléments de l'intrigue et l'impact des images propres au cinéma. Les formes d'expression de la radio n'entrent pas seulement en jeu dans les productions radiophoniques artistiques mais tout autant dans les actualités quotidiennes, les reportages et les discussions. Le lieu même de la radio crée une ambiance particulière et confinée, amenant l'artiste à se concentrer.

« De ces pièces couvertes de moquette, dans lesquelles nul pas ne résonne et dont les parois avalent les voix, de ces innombrables portes et des couloirs, avec leurs petites lumières rouges, du cérémonial énigmatique des acteurs en bras de chemise qui, comme attirés et repoussés par le micro, s'approchent du râtelier métallique semblable à celui du dentiste pour s'en éloigner de nouveau, et que l'on voit jouer au loin à travers une vitre, comme dans un aquarium, tandis que, sortant du haut-parleur de contrôle, leurs voix résonnent, étrangères et toutes proches, dans la cabine d'écoute ; de ce jeune homme sérieux devant sa console, qui à l'aide de ses boutons noirs fait jaillir et réduit les voix et les sons comme un jet d'eau ; de la solitude du studio d'enregistrement, où tu es assis seul avec ta voix et ta feuille de papier et cependant devant le public le plus large qui ait jamais écouté un orateur ; de cette tendresse qui nous saisit pour ce coffret sans vie, accroché dans un anneau par des élastiques de bretelles, plus précieux et mystérieux que les trois coffrets de Porcie 1 ; de la gageure que constitue un entretien improvisé aux oreilles du monde, alors que tout le monde est à l'écoute ; de cet espace silencieux qui incite à croire à une intimité et une décontraction domestique mais qui

cache toujours la peur du public ; de cette joie de l'écrivain qui, en tant que créateur souverain, a tout loisir de transformer, dans l'empire des pensées, des symboles et des thèses en acteurs de merveilleuses fantasmagories ; et enfin de ces longues soirées pleines de surprises, passées l'oreille devant le haut-parleur, alors que, tel un Dieu ou bien peut-être un Gulliver, d'une pression du doigt nous faisons se télescoper les pays pêle-mêle et épions des évènements qui rendent un son aussi familier que s'ils avaient lieu dans le salon, et qui pourtant sont si incroyablement lointains qu'ils semblent ne jamais s'être produits ? »[641]

Cet extrait de *Radio* d'ARNHEIM décrit avec tant d'émotions le lieu de la radio, moyen de diffusion adapté aux projections sonores, pour introduire chez l'auditeur une part d'expérience acoustique du dehors. L'art radiophonique se déploie aujourd'hui sur internet aussi. Développé spécifiquement sur les ondes hertziennes, il s'inspire des réflexions radiophoniques de Pierre SCHAEFFER : exploration du caractère singulier de l'événement sonore, mise en valeur du microphone, valorisation d'une écoute sensible face à une écoute « logique ». Lors du développemt de la radiophonie dans les années cinquante, l'écrivain et poéte Jérôme PEIGNOT déclare dans une émission : « Quels mots pourraient désigner cette distance qui sépare les sons de leur origine… Bruit acousmatique se dit (dans le dictionnaire), d'un son que l'on entend sans en déceler les causes. Eh bien ! La voilà la définition même de l'objet sonore, cet élément de base de la musique concrète, musique la plus générale qui soit, de qui… la tête au ciel était voisine, et dont les pieds touchaient à l'empire des morts. »[642] Un article d'Andrea COHEN sur la relation entre l'Art Radiophonique et les pensées de Pierre SCHAEFFER explique les origines de cette fascination pour la radio.

---

641 *Ibidem* p. 58.

642 *Musique animée,* émission du Groupe de Musique Concrète, 1955.

« Tout en innovant le langage radiophonique, Pierre Schaeffer reste à l'intérieur des frontières formelles du médium de son époque. Dès 1941, dans Esthétique et technique des arts-relais***,** *il met en relation cinéma et radio (les "arts-relais"), et dégage les idées suivantes : Le langage des choses : les langages radiophonique et cinématographique s'opposent au langage verbal, en ce que "les choses ont à présent un langage" : image visuelle dans un cas et bruitage dans l'autre.*

2) Les limites de la matière : les particularités et les limites de ce langage sont liées aux aspects concrets de la matière (la pellicule, le disque microsillon).

*3) Le pouvoir des nouveaux outils techniques : ils donnent à l'auteur de radio (ou de cinéma) un pouvoir similaire à celui de l'écrivain **:** fabriquer des univers sans respecter les lois naturelles, univers où le matériau peut subir "tout un travail de désagrégation et de recomposition volontaire."*

4) Définir / figurer : si le langage verbal est plus à même de définir *les choses, le cinéma et la radio permettent plus naturellement de* figurer*. Exploiter les possibilités expressives du cinéma et de la radio c'est, par rapport au langage verbal, **"**passer du général au particulier, de l'abstrait au concret". »* [643]

Comme le précise ensuite Andrea COHEN, les arts-relais s'affirment selon Pierre SCHAEFFER, dans son ouvrage « Machines à communiquer », « comme des moyens d'expression suivant trois étapes : une *phase d'imitation*, […] une *phase de prise de conscience* de son originalité en tant que moyen d'expression et, enfin, une *phase expérimentale »*. Délaissant tardivement la phase imitative, « la diffusion radiophonique transforme à la fois la quantité, la distribution et la nature de la production artistique, de même qu'elle bouleverse les habitudes culturelles du public ». SCHAEFFER considère son pouvoir, de production et de diffusion, que l'appareil politique s'efforce à récupérer, non pas « comme les termes d'une relation statique », mais « comme un développement temporel dynamique, donné

[643] COHEN, Andrea. « Pierre Schaeffer et l'Art Radiophonique ». Revue internet *Syntone*, actualité et critique de l'art radiophonique. Posté le vendredi 24 septembre 2010 http://syntone.over-blog.org, consulté le 15 octobre 2010.

par les modifications, […], **"**de la production" et […] "de l'impact" ».

La démarche théorique de SCHAEFFER rédigée dans la deuxième partie de l'ouvrage, *Le mythe de la coquille. Notes sur l'expression radiophonique*[644], « vise à définir le langage radiophonique d'un point de vue phénoménologique ». S'insurgeant contre l'amalgame fait avec le théâtre, « présenté comme un langage analogue » que « tout sépare de la radio (caractère rituel d'une représentation théâtrale à l'opposé de la scène radiophonique), […] il différencie en particulier « le rôle du décor théâtral de celui du décor sonore qui **"**évolue dans le temps [constituant] plus qu'un fond, […] un contexte sonore*. »* D'où sa proposition de quatre thématiques :

« 1) Le phénomène radiophonique. Pierre Schaeffer perçoit la radio comme une expérience sonore privée, à laquelle on prête une oreille distraite. La radio amène le monde à domicile chez l'auditeur et, inversement, lui donne la possibilité d'être présent ailleurs. Pour ce qui est du temps, Pierre Schaeffer met en avant la capacité de la radio à communiquer le présent, car elle peut rendre compte d'un événement au moment même où il se produit.

2) Le rôle du microphone. Pierre Schaeffer saisit le rôle précieux du micro dans l'expression radiophonique. En effet, son pouvoir consiste à la fois à grossir ce qu'il saisit pour livrer des détails et de la profondeur, et à dissocier les éléments de la perception pour faire entendre "*des voix sans visages, des musiques sans orchestre, des pas sans corps, des grondements sans foule. Sans transformer le son, il transforme l'écoute*".

3) Langage radiophonique et langage poétique. À plusieurs reprises, Pierre Schaeffer compare la radio à la poésie : si l'on réussit à transmettre une vision de la réalité à travers le sonore, on peut toucher une émotion d'ordre poétique. Et il va même jusqu'à comparer création poétique et création radiophonique **:** *"on aperçoit un même rôle de l'imprévu au départ et, transposé de la métrique à l'acoustique, le même jeu d'incitations alternées entre le son et le sens."*

644 SCHAEFFER, Pierre. *Machines à communiquer*. Paris : Editions Seuil, 1970, pp. 110-113.

4) L'auteur radiophonique. L'auteur radiophonique n'est pas le seul responsable de la création, il fait partie d'une équipe dans laquelle la collaboration de chacun est indispensable. Si la radio se définit comme un art-relais, la communication entre l'auteur et son auditeur s'établit "par un double relais, celui des instruments et celui des artisans qui les manipulent." »[645]

Andrea COHEN apporte enfin des précisions sur deux productions radiophoniques de Pierre SCHAEFFER : d'une part *Dix ans d'essais radiophoniques (1942-1952),* une compilation en dix microsillons et un livret « de fragments d'œuvres qui retracent l'histoire du Studio d'essai, permet [tant] à Pierre SCHAEFFER [que] de se livrer à une analyse de l'art radiophonique. La radio est perçue comme un médium, un lieu de production et de création dans une esthétique qui est celle de son époque […] Dans cette compilation, Pierre SCHAEFFER tient le rôle de maître de cérémonie : il passe en revue différents aspects de la création radiophonique et propose, avant chaque fragment sélectionné, un commentaire qui éclaire ses choix. »

D'autre part, *La Coquille à planètes***,** suite fantastique pour une voix et douze monstres, est créée en 1943 et diffusée en 1946. SCHAEFFER en a conçu le livret, la mise en ondes et assuré un rôle en tant qu'acteur : un « feuilleton radiophonique en huit épisodes d'une heure chacun […] avec pour sujet, une journée de la vie d'un personnage nommé Léonard, en dialogue avec les douze signes du zodiaque, *"dont chacun d'eux en sait plus long sur l'univers que tous les professeurs de philosophie"*.[646] » Au-delà du sujet, précise Andrea COHEN, « le choix d'une pure fiction donnait à l'auteur une grande liberté, mais surtout *"soulignait*

---

[645] COHEN, Andrea. « Pierre Schaeffer et l'Art Radiophonique », *op. cit.*

[646] SCHAEFFER, Pierre. *La coquille à planètes: suite fantastique pour une voix et douze monstres*. 1944. 4 CDs e texto. Paris: distr. Adès, 1990.

la vertu même de la radio : elle ne s'adresse qu'à l'oreille, qui fait rêver". »

D'où la présentation que fait SCHAEFFER de son projet au compositeur musical Claude ARRIEU :

« Nous allons faire une espèce de faux opéra, de faux-vrai opéra, le personnage va donc déambuler dans Paris après l'extinction des feux, contrevenant à tous les règlements de police, va entrer à l'Opéra, et là, il va trouver à minuit un spectacle, un opéra de minuit qui sera pour ainsi dire un spectacle à la fois clandestin, mais imaginaire, qui ne fera aucun bruit, mais qui fera beaucoup de bruit parce qu'on fera chanter le Capricorne, le Scorpion, le Cancer, des animaux effroyables, et nous n'avons aucune raison de nous refuser quoi que ce soit. »[647]

SCHAEFFER témoigne ici d'une volonté d'exploser le cadre de la création sonore habituelle, parti pris qu'Andrea COHEN explique comme une incidence sur la forme de création choisie, qu'elle développe dans sa thèse[648].

« […] Pour raconter une histoire fantastique à la radio, l'auteur mélange les genres : faux reportages, passages dramatiques (dialogues, monologues intérieurs), passages chantés de style opératique, mettant toujours en avant l'exploration des possibilités expressives des bruits, que Pierre Schaeffer appelle "la présence des choses" »[649]

Ce texte décrit subtilement la naissance de l'Art Radiophonique, un art de l'invisible. Le « temps retrouvé », évoqué par Pierre SCHAEFFER, témoigne de ce nouveau rapport au temps : arrêté, éclaté, recomposé. Les créations radiophoniques ouvrent de nouveaux espaces-temps. L'œuvre sonore destinée à l'écoute radiophonique prend toute sa valeur lorsqu'elle est composée de fragments d'une

---

647 SCHAEFFER, Pierre. *Propos sur la coquille, Notes sur l'expression radiophonique*. Arles, Editions Phonurgia Nova, 1990.

648 COHEN, Andrea. *Les compositeurs et l'Art Radiophonique*. Thèse de doctorat, Université Paris IV, Sorbonne, 2005.

649 COHEN, Andrea. « Pierre Schaeffer et l'Art Radiophonique ». *op. cit.*

situation sonore, comme aime le dire Pierre MARIÉTAN, proposant une palette de sons extraordinaire, dont on ne peut identifier la source à la radio. Cette configuration d'écoute est proposée au Festival SONOR à Nantes, auquel j'ai participé en 2011 avec un album de courtes pièces composées à partir de *field recordings* au Japon et en Australie. *Japan Breakfast* est donc une écoute personnelle d'une culture japonaise que j'ai approchée, pendant un mois, changeant de lieu tous les trois jours, marquée par les petits déjeuners incroyables de ces paysages sonores extrêmes.

Petit Guide Sonore Intergalactique

La démarche de Pierre SCHAEFFER a engendrée de nombreuses initiatives, notamment les feuilletons radiophoniques de la BBC. Je m'en suis inspirée pour composer le *Petit Guide Sonore Intergalactique,* en 2009, pour l'évènement *A la recherche des ondes perdues*, Popsonics Radio, à Mains d'Œuvres **(figure 79)**.

Pour ce faire, Jean-Philippe RENOULT[650] et son équipage radiophonique ont embarqué en direct de la salle Star Trek à Mains d'Œuvres, dimanche 11 octobre 2009, pour une aventure radiophonique performative en trois actes. Artistes sonores, plasticiens et musiciens, journaliste narrateur et technicien réseau, *Popsonics radio,* création éphémère, a pris place à bord d'un vaisseau, ci-devant dénommé le P.I.P.O. (Pension internationale des petites ondes). Sa mission : partir « à la recherche des ondes perdues » !

Sous des atours de dramatique radio un peu rétro et avec une pointe de pastiche science-fiction des années cinquante, « *A la recherche des ondes perdues* » interroge la disparition des ondes hertziennes, mises en atmosphère par Heinrich HERTZ, puisqu'avec l'arrivée du *Digital Audio Broadcast*, les habitudes de consommation de la radio vont changer, de vastes territoires hertziens deviennent obsolètes comme c'est déjà le cas pour les ondes courtes et moyennes, à l'abandon de l'écoute. Dès demain, la sacrosainte bande FM sera aussi gagnée par la révolution

[650] Jean-Philippe RENOULT est artiste compositeur, producteur radio, journaliste, enseignant et DJ. www.jeanphilipperenoult.com

numérique de la radio. Une technologie chassant l'autre, y aura-t-il un cimetière des ondes hertziennes ?

Portée par des ondes électromagnétiques, la radio hertzienne sera peut être remplacée par la radio numérique, déjà installée aux Etats-Unis. La radio numérique perdra le son analogique, dont les parasitages que j'apprécie, pour une compression des données, donc une perte, (mais apparemment uniquement des sons inaudibles pour l'Homme…) mais permet d'émettre plus largement car elle couvre un spectre spatial accessible par satellite depuis la fin des années quatre-vingt dix. Les entités sonores qui passeront à la radio numérique pourront être associée à leurs informations précises (nom de l'auteur, titre…), système de données accessibles. DAB peut libérer des canaux hertziens, saturés, mais nécessite un matériel de réception encore très coûteux.

C'est donc dans l'espace que l'équipage P.I.P.O. réactive les ondes hertziennes et internet, après avoir inauguré sa radio online à la sauce pop lors du festival des arts sonores belge *City Sonics*, en juin dernier, dans un mémorable marathon de médiations et créations radiophoniques. En direct sur le net et sur la scène de la salle Star Trek à Mains d'Œuvres, dans le cadre de l'exposition d'art sonore « 23'17'' » qu'organisait le centre d'art de Saint-Ouen, trois heures durant, la mission *Popsonics* déroula ses trois actes. On entendit l'artiste de

radio Dinah BIRD[651], qui réinterprétait d'anciens conducteurs d'émissions pour les métamorphoser en musiques et voix. Anne LAPLANTINE[652], musicienne et artiste des réseaux sociaux, compose des chansons d'amour à partir de correspondances téléphoniques que lui adressent en direct les internautes/audionautes (un *Prêt à Chanter* radiophonique). Le duo OTTOANNA performait à partir de l'ancestrale comptine pour enfants, *Mary had a little lamb*. Quant à moi, je m'inspirais du fameux *Guide du voyageur galactique* de Douglas ADAMS, *Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, pour y interférer des souvenirs enregistrés et des *field recordings*. En fils rouges de la dramatique, Matthieu RECARTE a endossé le rôle du journaliste narrateur tandis que CARL-Y, technicien son et générateur réseau, recueillait les ondes émises par la sonde spatiale Cassini-Huygens en direct de Saturne. Jean-Philippe RENOULT s'est attaqué à une drôle de confrontation, entre les ondes électroniques générées en direct par des outils de mesure acoustique des années cinquante et les mots de Karlheinz STOCKHAUSEN.

Pour cette action radiophonique performative inédite, le public était convié gratuitement, mais aussi sur les insondables ondes du Web… Un territoire que Popsonics contribue à défricher (écoute en direct en streaming, puis en podcast à télécharger en différé).

Cette épopée radiophonique m'a permis de remettre à jour le feuilleton radiophonique, à ma façon, à partir d'une

---

[651] DINAHBIRD allias Dinah NUTTAL est productrice radio indépendante et artiste radio. Son travail, qui peut être décrit comme un travail de réappropriation sonore, est inspiré par les sons et les gens qui l'entourent. Le résultat est un montage d'entretiens, de sons trouvés, réappropriés et manipulés, de rythmes minimaux et musiques électroniques. Jamais très loin de son DAT, elle enregistre avec une variété de microphones différents et n'utilise jamais d'autres voix que celles qu'elle sample elle-même. www.radio1001.org

[652] annelaplantine.free.fr. Entretien d'Anne LAPLANTINE par Julia DROUHIN, juillet 2010. Annexe.

analyse sonore scientifique des insectes dans les silos à grain. Le bruit des parasites et les commentaires scientifiques m'ont servi à décrire une fin du monde proche, un mode d'emploi de la terre et ses habitants, afin de décourager les éventuels visiteurs de s'y poser. Inspirée de feuilletons radiophoniques originaux des archives de la BBC, *Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, inspiré du premier volume de la trilogie en cinq tomes H2G2, imaginée par Douglas ADAMS, en 1979, ma pièce reprenait le côté absurde de cette aventure, comme quoi la réponse à tout l'univers est 42. J'ai ainsi reconstitué un *Petit guide sonore intergalactique* à partir de bruits d'insectes et de souvenirs sonores de voyage, qui apportaient une touche poétique à cette épopée fantastique, projetée dans la salle de cinéma Star Trek, et en direct sur internet. Le challenge du temps réel à la radio est excitant car il laisse place aux erreurs du direct. Nous continuons la conquête des ondes par un projet international de création radiophonique : la Journée de la création radiophonique, ou *Radiophonic Creation Day*.

Connexions-constellations

L'espace-temps internet a suscité ma curiosité après avoir participé à une compilation nommée *Transport (volume 1)*, produite par LA P'TITE MAISON, association pour laquelle j'avais créé une pièce de cinq minutes (durée imposée) à partir de prises de sons lors de récents voyages, dont un me tenait particulièrement à cœur : celui des battements cardiaques de ma fille, que je transportais encore dans mon ventre. Cette pièce m'a mené à composer un album (*Nouveau Dossier*), paru en téléchargement libre sur le label internet d'Anne LAPLANTINE. J'ai aussi proposé des intercalaires sonores avec une amie, sous le nom de MadaM WagraM, dont le manifeste était :

« MadaM WagraM n'est pas pressé

MadaM WagraM n'est pas jaloux

MadaM WagraM n'est pas expansif

L'association des Amis de madam wagram organise des karaokés sauvages. »

Les intercalaires questionnent la spontanéité de chacun lorsqu'il sait que sa voix sera fixé. *Is it recording now ?* Dispositif modulaire à usage condensé, *Les intercalaires* se placent entre les pistes d'une liste de diffusion.

Afin de partager certaines ambulations au musée, j'ai proposé également une série de *Museum Walks* pour RADIOLIST[653], une radio web par des plasticiens. Ces documentaires détournés retracent mon cheminement dans des musées et tentent de construire l'univers sonore que j'ai aimé.

Ce partage libre en réseau m'a convaincu de ses possibilités de construire des projets à distance. Les nombreuses créations sonores évoquées sont parfois réunies lors d'évènements éphémères et collectifs sur la toile, comme le festival du *Placard* ou la *Journée de la Création Radiophonique*, phénomène qui caractérise une tendance à se manifester en constellation pour agir avec plus d'impact sur le monde. Les espaces d'ambulation sont alors partagés…sans bouger physiquement.

Concerts au casque

Parmi les exemples de manifestation de type constellaire, je m'arrêterai sur les *Placard Headphone Festival.* Mis en place par Eric MINKKINEN[654], ce festival a pour particularité de diffuser des performances au moyen de casques, ce qui plonge l'auditeur dans un état de concentration semblable à celui du musicien, créant ainsi un

[653] Radiolist.org

[654] Entretien d'Eric MINKINNEN par Julia DROUHIN, 02.04.2011, Paris, Qwartz Awards. Annexe

climat intimiste. Les artistes et auditeurs se réunissent dans un lieu, pour projeter le son sur le net.

Le *Placard* a été créé en 1998 à l'initiative du collectif Büro dont Erik MINKKINEN, musicien, faisait partie. L'idée était de proposer un espace de travail, comme un bar, ou chacun pouvait écouter la musique sans déranger les autres. Tout a commencé avec l'essor d'internet et des concerts clandestins organisés au casque pour rester discrets. Par la suite, les concerts ont lieu dans l'appartement d'Erik MINKKINNEN et Sylvie ASTIÉ, ils sont diffusés en streaming, et d'autres *placards* s'ouvrent dans plusieurs grandes villes. Un site internet permet de diffuser les concerts mais aussi à ceux qui veulent organiser un *placard* ou jouer, avec des sets de vingt à soixante minutes, sur des périodes pouvant aller jusqu'à trois mois.

Outre le temps des concerts, le *Placard* se remarque, selon Erik MINKKINEN, dans le dispositif envisagé d'écoute collective au casque. A cette date, près d'une centaine de festivals d'une durée de vingt quatre heures ou plus ont eu lieu dans différentes villes. Le titre lui-même du *Placard* donne le ton : chacun dans son placard choisit de s'ouvrir au monde et de partager une expérience sonore collective pointue. En accueillant le festival chez soi ou en proposant sa propre version, l'initiateur créer sa cartographie sonore, elle -même projetée sur le réseau. Le festival fonctionne sur un mode ouvert, les lieux mettent en place de façon autonome les conditions d'accueil des performances et les participants sont libres de s'inscrire dans la programmation, en ligne.

Les lieux « accueillants » et les performeurs s’inscrivent sur le site du Festival et organisent ainsi leur propre *Placard*. Chaque festival est retransmis en *streaming* sur internet. Cette idée se déroule dans le monde entier, permettant à chacun qui possède une connexion internet de partager un moment de musique, ou de se rendre sur place et d'écouter au casque les pièces sonores des artistes. L’accessibilité à tous met chacun au même niveau, et d’écouter de la même manière, au casque, pour plonger dans un univers *live*, précis, du musicien. Malgré tout, Eric MINKINNEN souhaite que l’auditeur soit engagé : bien qu’il puisse écouter en ligne, il doit chercher sur le *chat* le lieu de diffusion. Cette télétransportation implique une attitude active de l’écoute.

Cette expérience à la fois collective par son rassemblement d'individus et individuelle par une isolation sonique des autres par les écouteurs, met en condition l'auditeur dans une atmosphère intimiste pour qu'il puisse voyager tranquillement dans les propositions sonores. Loin d’être une utopie, puisque réalisée et pérenne, cette initiative sort l’art sonore du placard, pour une écoute partagée accessible.

Cette initiative est reprise sous d'autres formes, notamment par un événement radiophonique international que j'ai co-organisé avec Coraline JANVIER : la *Journée Internationale de la Création Radiophonique*, mise en place en 2009, au sein de l’association *JeL*.

Journée de la Création Radiophonique

Fondée en 2006 par Léonore FOURÉ et moi-même, conformément à la loi de 1901 sur les associations à but non lucratif, l'association *JeL* (Jeux En Laboratoire) a pour objet de promouvoir la création contemporaine à travers l'organisation d'évènements culturels et le développement de projets.

En janvier 2007, *JeL* ouvre les portes de la CAB *(Contemporary Art Box),* pièce de moins d'un mètre carré située au cœur d'un appartement habité. Jusqu'en novembre 2007, une dizaine d'artistes ont proposé une mise en espace inédite de cette curieuse cabine[655]. Cet évènement se présentait comme un cabinet de curiosités artistiques, un espace d'expérimentation, de création et d'exposition.

En 2008, l'association *JeL* organise avec la ville de Saint Ouen, l'expansion de la CAB : les *Promenades Audoniennes*[656]. Ce parcours d'installations (vidéos, photos, dessins, etc.), performances et improvisations sonores en habitations dans la ville audonienne propose six lieux d'habitations privées, détournés par plus d'une vingtaine d'artistes et ouverts au public. Cuisine, cave, cage d'escalier, cheminée, jardin, couloir, plafond sont autant de lieux d'expositions insolites pour la présentation d'œuvres inédites.

---

655 CAB. Annexes.

656 Promenades Audoniennes. www.b-a-o.eu. Annexes.

Dans le prolongement de cette idée d'investir toujours plus des lieux d'habitation avec l'art contemporain, l'association *JeL* s'est alors tournée naturellement vers l'art radiophonique avec la première Journée internationale de la Création Radiophonique, ou *Radiophonic Creation Day* le 23 mai 2009, puis la seconde le 4 juin 2011.

La programmation est diffusée le même jour à la même heure sur de nombreuses radios, partenaires de diffusion, dans une vingtaine de pays, ainsi qu'en *streaming* sur le site internet du festival[657]. Pour la deuxième édition, le 4 juin 2011, la programmation est partagée sur une cinquantaine de radios FM, radioweb et lieux d'art, à travers le monde. Elle articule des pièces proposées par plus de cent artistes ou radios internationales (France, Belgique, États-Unis, Canada, Hongrie, Allemagne, République Tchèque, Italie, Royaume Uni, Argentine, Pologne, Espagne, Slovénie, Macédonie, Colombie, Wallis et Futuna, Nigeria, Sénégal, Russie, Autriche, Mexique, Suisse, Indonésie, Mexique, Portugal, Australie, Suède, Grèce, Irlande, Brésil…).

À l'heure du passage à la radio numérique (DAB) en Europe, il est bien temps de rappeler que la radio, depuis sa naissance, est aussi un médium de création et pas seulement un puissant instrument de communication capable du meilleur comme du pire. Emile NOËL, dans l'émission *Les chemins de la connaissance* sur France Culture, disait non sans nostalgie: « il fut un temps où les ondes furent confiées à des poètes ».

[657] www.shakerattleroll.org

Depuis l'invention de la radio, des artistes, des écrivains, des bricoleurs, ont su utiliser la radio comme un médium de création et non comme un simple objet de médiation d'information. Des hommes comme Paul DEHARME, Paul DERMÉE, Gabriel GERMINET et Emile MALESPINE, ont mené un combat acharné au début du XXème siècle pour faire admettre le principe d'un véritable art radiophonique. Des artistes comme René CLAIR, Michel BUTOR, Samuel BECKETT, Italo CALVINO, Luc FERRARI, Yann PARANTHOËN, Pierre SCHAEFFER, ont magnifié le genre. Bertolt BRECHT propose aux directeurs de radio le 25 décembre 1927 :

« Je pense […] que vous devriez vous rapprocher, vous et vos appareils, des événements réels et ne pas vous contenter de reproductions et d'exposés. »[658]

Cette idée de radio démocratique, souligne Alexandre CASTANT, place l'auditeur dans un rôle de producteur, dans la chaîne de transmission de l'information.

« La radio doit aller « sur le terrain », pour enregistrer, in situ*, ce que le monde manifeste. […]L'émetteur et son enregistrement doit être dans un état de proximité, de contiguïté avec le présent : dans une attitude solidaire, connexe et dynamique. »*[659]

Rendre compte des qualités de ce genre artistique tant du point de vue plastique que des interactions qu'il peut engendrer avec son public, c'est le rendre moins transparent et défendre son espace vital.

Le moment inévitable du passage à la radio numérique en Europe peut mettre en péril bon nombre de radios

---

658 BRECHT, Bertold. « Théorie de la radio 1927-1932 ». [1967] In *Ecrits sur la littérature et l'art 1*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris : Editions de l'Arche, 1970, p. 130.

659 CASTANT, Alexandre. *Planètes sonores. Radiophonie, Arts, Cinéma*. Paris : Editions Monografik, 2007, p. 28.

associatives et radio locales (catégories A et B). En effet, l'équipement nécessaire au fonctionnement de ce type de radio engendre un coût qui décourage les plus motivés. Or, au sein de ces initiatives volontaires naissent ces étincelles de créations sonores inventées pour la radio que l'on nomme : création radiophonique. En 2009, l'association JEL a invité quatre-vingt six artistes et radios de dix-huit pays à constituer une programmation de vingt-quatre heures consacrée uniquement à la création radiophonique. A l'issu de ce festival du 23 mai 2009, l'association a produit deux cents coffrets avec un livret bilingue (français/anglais) de soixante pages qui présente le projet et les artistes, ainsi qu'une clé USB sous forme de carte blanche avec les vingt-quatre heures de programmation **(figure 80)**. Cet objet qui pérennise l'évènement éphémère a été envoyé aux artistes et radios participants et dans des lieux favorables à la diffusion de la création radiophonique dans le milieu professionnel (centres d'art, librairies spécialisées, bibliothèques universitaires).

Ce festival est non seulement un moyen de donner à entendre un aperçu de cette scène de la création radiophonique contemporaine internationale, mais aussi de sensibiliser à cet art un public plus large que le public d'initiés qu'il engendre habituellement. Ainsi, rendre compte de la richesse culturelle que ces radios peuvent apporter au paysage radiophonique contemporain.

En 2011, l'association JeL souhaite éditer cinq cents coffrets numérotés avec les pièces du festival. Avec une programmation éclectique (fiction radiophonique, documentaires créatifs, paysages sonores, musique

improvisée, électroacoustique, poésie sonore, *Hörspiel*, OSNI – Objets Sonores Non Identifiés), *Radiophonic Creation Day* tente de donner une impulsion à la production de programmes de création sur les radios européennes et par la suite, accélérer la mise en place d'un fonds d'aide à la création radiophonique. Ce genre de fonds n'existe actuellement dans le monde qu'en Belgique francophone, actif toute l'année et accessible aux artistes émergents.

A l'heure d'aujourd'hui, cet art méconnu souffre d'un manque de soutien financier qui menace continuellement sa place dans la chaîne de production médiatique.

Le succès de la première édition et de l'impression d'un objet papier/clé USB nous a confortés dans l'envie d'en faire une biennale. Cette action a rayonné dans le monde et sera sûrement reprise par d'autres. Nous pensons qu'une telle collection manquait et nous avons constaté qu'elle répondait aux attentes de nombreux artistes, en marquant les esprits par l'énergie dégagée lors d'une seule journée.

Titre d'un fameux rock'n'roll*, Shake Rattle Roll (*nom du site internet de cette journée de la création radiophonique) rend hommage à une pièce radiophonique de Gregory WHITEHEAD, diffusée lors du premier *Radiophonic Creation Day*. Son *Shake Rattle Roll* (1992) représente le manifeste de la création radiophonique dans le cadre de l'esthétique de Gregory WHITEHEAD, avec la notion du *disembody* (désincarnation) qui se retrouve aussi dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Antonin ARTAUD, cette incantation magique d'une voix décharnée. WHITEHEAD décrit la situation du personnage invisible, absent de la radio,

nobodies of radio[660]. Dans une promesse de communication universelle, l'incarnation de la personne de radio (*radiobody*) rassemble deux effets contradictoires : parler à personne et tout le monde à la fois, dans un espace d'ubiquité mais aussi de dématérialisation des distances, destiné à un public particulier mais aussi d'oreilles curieuses qui tombent par hasard sur une émission… La radio est un médium de multiples personnalités, de loisirs et de politique.

« L'un des personnages d'un récit de Jorge-Luis Borges redoute les miroirs qui multiplient les hommes. Il en est de même des postes de radio. En 1969, les américains en possédaient 268 millions, soit environ un par habitant. La vie moderne est devenue ventriloque. »[661]

Cette remarque de MURRAY SCHAFER appuie sa notion de schizophonie du son radiophonique, selon lui, proche de la pathologie de la schizophrénie, par le phénomène de coupure de la réalité. Mais elle souligne surtout l'étrangeté de la voix sans corps, de cette absence sidérale de figure, pour laisser place au son pur.

Un passage dans la chanson *Shake Rattle Roll* d'Elvis PRESTLEY a appuyé un autre aspect de *Radiophonic Creation Day*, à savoir le DIY (Do It Yourself):

"Get wired, stick a needle in the brain and spin those tunes, baby, 'cause you're a tightly twisted roller derby brand of wild thing" relié au caractère bout-de-ficelle, *lo-fi* ou bricolage de nombreuses pièces de création radio. C'est aussi dans cette idée que le design de notre site internet a été réalisé à la main.

---

660 WHITEHEAD, Gregory. "Notes on the nobodies of radio art". In *Wireless imagination, sound, radio, and the avant-garde*, Editions Douglas KAHN - Gregory WHITEHEAD, Cambridge, Massachusetts, Londres, Royaume-Unis: The MIT Press, 1992, p. 253.

661 MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le Paysage sonore, Le monde comme musique*. Paris : Éditions Wildproject, 2010, p. 143.

Distinguer l'art radiophonique de l'art sonore tient dans le fait que le premier est créé dans la seule optique d'une diffusion radiophonique, mais peut se passer dans un lieu, à la radio, ou dans la rue. Aujourd'hui, la définition de l'art radiophonique devient de plus en plus complexe avec la popularisation des webradios. Peut-on encore parler de radio ? Bien que nous soyons extrêmement sensibles au charme des ondes, nous souhaitons abolir les clivages entre la FM et le web, décomplexer les initiatives sonores issues de la toile et les inciter à se frotter au genre radiophonique, dans sa dimension interdisciplinaire. Avec le passage à la radio numérique, quelques stations risquent d'être réduites à diffuser uniquement sur internet. Avec les nouvelles technologies de diffusion et de réception, la différence entre diffusion hertzienne numérique et diffusion par internet (streaming et wifi-radio portable) sera infime.

Diffuser tant d'œuvres si différentes, à la suite, pendant vingt-quatre heures, peut risquer de perdre quelques auditeurs endormis. Mais ce parti pris est un chalenge pour revendiquer une éducation de l’écoute active, une capacité à maintenir la concentration auditive au-delà des trois minutes de format commercial, entraîner les imaginations pendant une pièce de deux heures, du début à la fin. Cette attitude de résistance à notre société actuelle du zapping – bien que j’en apprécie certains aspects - et du désir à la demande se cristallise dans l’impossibilité de choisir les pièces sonores : l’auditeur entend ce qui arrive, c’est maintenant et plus jamais ! Nous lui donnons l’opportunité de saisir une poétique sonore, d’être surpris par une proposition. Cependant, nous avons réuni suffisamment d'intervenants pour qu'aucune des pièces ne se répète au fil de la journée.

Nous mélangeons au possible les genres et les langues, au risque que personne ne se comprenne dans cette tour de Babel : se côtoient des pièces en français, italien, anglais, japonais, hongrois… que nous avons diffusées sur des radios germanophones, tchèques ou portugaises. Pour rendre la chose plus légère, nous intercalons entre les pièces des jingles dans plusieurs langues européennes et des virgules tirées de la *battle* radiophonique que nous avons enregistrée avec Dinah BIRD, Michel GUILLET, Jean Philippe RENOULT et d'autres sur Radio Aligre, ainsi que des extraits de SPAMRADIO**,** clin d'œil aux incessantes coupures publicitaires des radios commerciales. Nous avons également organisé une séance d'écoute au lieu de recherche et de diffusion Mains-d'œuvre, à Saint Ouen, en décembre 2009, dans la salle de cinéma Star Trek. Des extraits des vingt-quatre heures ont été diffusés dans le noir en stéréo, ainsi qu'un concert *live* d'un des participants, Sébastien RUIZ en improvisation guitare, sur une partition photographique en diaporama de Claire SCHIRK à partir de marches à travers le monde. La deuxième édition du 4 juin 2011 **(figure 81)** s'est déroulé sur plus de cinquante radios FM, radiosweb et lieux à travers le monde : Jardin d'Alice – Paris, Museumstube Gallery – Berlin, Galeria Vermelho – Sao Paulo, - Centre d'Art Contemporain – Lagos, Déserts Numériques – Saint Nazaire…

Nous avons pu observer que les pièces d'auteures se situent plus dans les genres du documentaire et du paysage sonore, avec des nappes délicates et un travail sur la voix, alors que les pièces d'auteurs sont davantage caractérisées par la rupture, les parasitages sonores ou la présence de

sons imposants. Cette remarque, sans être une généralité, témoigne bien de la portée sociologique de ce médium.

Le projet de *Shake Rattle Roll* tente de mettre en lumière l'art radiophonique indépendant afin d'inspirer la création d'un fonds de soutien. Ces pratiques se sont développées avec la simplification et la baisse du prix du matériel d'enregistrement et de montage. La création des blogs sonores et des webradios s'est multipliée. Concernant la création au sein des radios, c'est autre chose. La radio publique française ne s'est pas débarrassée de ses fantômes et reste plutôt poussiéreuse comparée à la BBC qui a su se renouveler en diffusant des fictions innovantes et amères comme par exemple les *Blue Jam* de Chris MORRIS sur BBC 1. En France, il faut plutôt regarder du côté des radios non-commerciales comme *Radio Grenouille, l'Eko des Garrigues* ou les radios campus. En France, les idées ne se trouvent malheureusement pas sur la radio publique qui a beaucoup de qualités mais pas celle de la créativité et de l'innovation. Cependant, aucun équivalent à RESONANCE FM à Londres n'existe en matière de créativité.

En France, de nombreuses créations sont parfois très bien produites même sans moyens. En effet, la création radiophonique est possible avec un dictaphone numérique et un logiciel téléchargé gratuitement. Mais tout cela prend du temps, les auteurs ne sont pas rémunérés, parfois une fiction magnifique peut être gâchée par l'impossibilité de la diffuser, une autre perdue parce que les radios non-commerciales n'ont pas le temps de gérer leurs archives. Le fonds que nous souhaitons mettre en place pourrait fonctionner à la fois sur dossier comme son homologue

belge et à la fois comme une aide annuelle aux radios de catégorie A (non-commerciales), qui rempliraient une « mission de création » au même titre qu'elles doivent remplir des « missions sociales et de proximité ». Au risque de se confronter à une lourdeur administrative qui pourrait être dissuasive, il serait peut-être également intéressant de centraliser une aide au niveau européen, au vu d'encourageantes initiatives qui se développent actuellement dans les pays d'Europe de l'Est, comme l'émission *Radiocustica* sur la radio nationale tchèque, ainsi que *Lemurie TAZ* dans le même pays, Radio EPER et *Tilos Radio* à Budapest, *Kanal 103* en République de Macédoine...

Cette chambre sombre qu'évoque le studio d'enregistrement radio abrite des temporalités radiophoniques en temps réel, une transmission du message instantané. La volonté de *Radiophonic creation Day* est aussi d'abolitir les distances, possible dans l'art radio par sa transmission hertzienne, web ou dans un lieu, tous complices d'une expérience sonore dans la durée, en même temps. La dislocation sonore du temps et de l'espace a été possible grâce à la radio. Jamais auparavant le son n'avait ainsi disparu dans l'espace, pour apparaître plus loin.

L'autre monde dont parlait Cyrano de BERGERAC[662] peut être une métaphore de cette dimension virtuelle pourtant présente dans la réalité, une infinité créative possible, une constellation de volontés créatrices internationales. Ce monde d'après, à portée de voyage, sur les terres ou les

[662] DE BERGERAC, Savinien de Cyrano. *L'autre monde ou Les états et empires de la Lune, Les états et empires du Soleil*. [1662]. Paris : Gallimard, Edition de Jacques Prévot, Folio Classique, 2004

ondes, représenté par la Lune pour Cyrano, est un vaisseau porté par des âmes sensibles au partage d'un art méconnu.

Cet art peut être la « Radia », décrite dans le manifeste de MARINETTI et MASNATA, en octobre 1933. Ce « pure organisme de sensations radiophoniques » doit être une « immensification de l'espace, non plus visible ni cadrable : la scène devient universelle et cosmique ». « Art essentiel », il se nourrit de « captation, amplification et transfiguration de vibrations émises par les êtres vivants, par les esprits vivants ou morts, drames d'états, d'âme bruitistes sans paroles. »[663]

La dissémination de connexions est en marche, pour développer les constellations émergentes.

[663] MARINETTI, Filippo Tommaso ; MASNATA, Pino. *La Radia, Manifesto futurista*. Traduit de l'italien par Olivier FÉRAUD pour Syntone en avril 2011, Gazzetta del Popolo, octobre 1933. http://www.syntone.fr/article-la-radia-1933-69991751.html

CONCLUSION

CONCLUSION

Les pratiques de la marche dans le champ artistique contemporain invitent à réinterroger la place du corps à l'ère de la mobilité, désengagée corporellement, et à réhabiliter un nomadisme piétonnier au ralenti, soucieux de tourner le dos à un nomadisme subi pour valoriser un nomadisme créateur.

La première partie intitulée *PEAU D'ESPACE, pensée pour paysages en mutation*, a tenté de comprendre les origines du profil de l'artiste flâneur par l'analyse d'une sélection de démarches depuis la fin du XVIIIème siècle. Les voies empruntées par les artistes développant la marche au sein de leur travail placent le processus physique et psychique du corps et du paysage comme point de départ de l'expansion d'un espace d'ambulation. J'ai défini la notion d'ambulation au cœur de territoires multiples, revisitant leurs tracés cartographiques en mouvement et la géopoésie qui dort aux limites de la ville. La perception de l'espace au travers des sons captés lors de flâneries, la géophonie, permet de saisir, grâce à leurs capacités d'énonciation, d'évocation, de communion, la construction sémantique des territoires explorés contribuant au développement d'imaginaires territoriaux. J'ai notamment pointé quelques

exemples d'œuvres avant-gardistes où le son devient un apport fondamental.

L'Art marché s'est noué à un contexte de flâneurs du début du XXème siècle, foulant la trame urbaine loin des paysagistes romantiques, là où l'esprit peut errer librement. L'art de la seconde moitié du siècle a choisi d'intervenir hors des lieux de production et de diffusions traditionnels, délaissant l'atelier et la galerie pour explorer autant le milieu urbain que naturel.

Ces notions historiques, bien que traitées rapidement, ont permis d'appuyer ma pensée à propos d'une cartographie sonore et mouvante, élément instable nécessaire à l'œuvre en marche en expansion. Si les trois mouvements cités (Futurisme, Dadaïsme et Fluxus) méritent un développement bien plus conséquent concernant la dimension sonore au sein de leurs œuvres plastiques, ils annoncent une remise en cause révolutionnaire du rapport de l'artiste au public, au contexte et aux méthodes de création, pour amener une réflexion sur l'effrangement des arts, leurs essences et leurs limites. La dérive et autres pratiques ambulatoires re-figurent les paysages contemporains, quand les attitudes deviennent forme, pour reprendre un titre d'expositioon de Daniel Buren. J'ai essayé d'aborder ces différents aspects non pas en tant que tels mais comme éléments fonctionnels de démonstration de ma thèse. Ces exemples constitutifs aident à définir et circonscrire un champ de recherche ouvert par ces mouvements d'avant-gardes et une nouvelle approche artistique du corps et de l'espace-temps.

J’ai tenté de montrer que l'espace sensible peut nous rendre plus attentif, si nous privilégions un apprentissage de cette *attention flottante* dont parle Georges DIDI-HUBERMAN, curieux de l'évènement de visibilité. Si nous pouvons parler d’« écoute flottante », discret rappel des musiques d’ameublement jusqu’à l’infrasonore qui nous habite, la présence des choses résonne en nous par contagion. Quelle tendance annonce ce monde des voix et de l’éther, dont parlait David TOOP, dans une société qui ne valorise guère la création, notamment l’art sonore comme champ autonome d’inventions ?

La seconde partie, intitulée *L’ŒUVRE EN MARCHE, pensée pour paysages foulés par les artistes*, insiste sur les démarches dont la marche est le moteur, voir l'œuvre même. S'appuyant notamment sur une expérience du ralentissement, l'appropriation de l’espace par les artistes marcheurs est revendiqué par des dispositifs divers qui permettent un dialogue avec le paysage foulé. Cette attitude est caractérisée par ce que j’ai désigné comme une géophonie et une géopédie qui marque plus ou moins l'espace d’ambulation. Les promenades se multiplient pour une conversion existentielle de l’œuvre d’art dans un monde

phénoménologique où « l'expérience du corps propre nous enseigne à enraciner l'espace dans l'existence. »[664]

J'ai pu montrer également que, particulièrement attentif à son environnement, le pas de l'artiste ambulant en terre inconnue le mène à explorer le flux des évènements du quotidien, par une attitude engagée, sensible aux flagrants délits. George BATAILLE pensait que « le projet n'est pas seulement le mode d'existence impliquée par action, nécessaire à l'action, c'est une façon d'être dans le temps paradoxal : c'est la remise de l'existence à plus tard. »[665]

C'est peut être ce que je tente de faire : restituer une expérience du présent que j'ai traversé à un moment donné, pour prolonger l'existence. Cette attention permet de capter dans un seul élément : un son ramassé, l'essentiel d'une scène qui surgit. Le travail sur le quotidien, les liens entre l'art et la vie, tente ainsi de modifier, les rapports que le spectateur entretient avec un espace. Ce qui arrive est entouré d'un halo de l'ordinaire, et relève d'un fantastique qui pénètre le familier.

Les paysages sonores « enlevés » au quotidien plongent l'auditeur dans une écoute plus disponible, et aménagent une transformation de l'espace et des *apriori*. Quand un seul pas peut changer la perception, il me semble qu'il est temps de bousculer les pérégrinations pour se concentrer sur l'œuvre de la marche, mêlant plus que jamais l'art et la vie. Les flâneurs foulent les territoires de l'art et refoulent ses critères entendus, marqués par une écriture

---

[664] MERLEAU-PONTY, Maurice. *La phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 173.

[665] BATAILLE, George. *L'existence intérieure*. [1943]. Paris : Gallimard, 1978, collection Tel.

que nous connaissons, mais que nous sommes si peu capables de lire.

La troisième partie, *GÉOMÉMOIRE, pensée pour paysages empruntés, enregistrés, fragmentés, conservés* analyse la fabrique de la marche et ses empreintes qui construisent une géomémoire rendue possible grâce aux outils de fixation de traces engendrées par la marche. L'écriture d'une pièce issue d'un fragment prélevé du quotidien peut être une méthode pour créer des repères dans un environnement urbain parfois trop stimulant.

L'anecdote crée l'étincelle, le hasard accueille l'accident. Certains indices décrivent les fluctuations et la spontanéité du vécu. Marc AUGÉ s'interroge sur le risque pour l'art qui emprunte aux éléments de la réalité ambiante, elle-même convertissant ces éléments comme décoration, « d'être partout, et donc nulle part. »[666]

Ce nulle part est peut être un espace vers lequel nous avançons, un espace encore instable, indéfini, à construire.

J'ai tenté de mettre en évidence dans quelle mesure la marche peut susciter l'élaboration d'une géomémoire, c'est-à-dire, une mémoire sensible liée à la cartographie empruntée par l'artiste marcheur. Cette anamnèse retrace

[666] AUGÉ, Marc. « L'art du décalage ». In Multitudes, Cneai ; CNL, N° 25, été 2006, p. 147.

les antécédents d’une action possiblement subversive, résultat d'une dé-marche construite sur le terrain, poussée par un vent d’utopies.

Les paysages ne font pas qu'évoquer la vie, mais ils la font entendre ou voir réellement, au sens ou le marcheur peut comprendre puis agir sur la sphère du quotidien. L'écoute, qui réfère à une « auscultation », l'observation ou l'entente (« tendre vers ») de l'univers sonore dans lequel nous vivons permettent de mieux le saisir. L’enregistrement des données questionne son utilisation par les artistes depuis cent cinquante ans, frêle limite entre archive et œuvre. À l’ère de la mobilité, suivant la reproductibilité, désormais intégrée au système artistique, il reste à établir les nouvelles règles de la fabrique de l’art : marcher dans les pas des artistes flâneurs, pour reconsidérer les traces du sensible qui peuvent nous arracher une émotion, emprunter lentement un autre chemin.

La quatrième et dernière partie, intitulée *UTOPIES MOBILES, pensée pour un devenir hors-paysage*, ouvre l’horizon d’un art marché comme variateur de temporalité, afin d'encourager la création d'évènements en constellation.

A partir d’un mouvement physique, un déplacement psychique opère par restitution dans un autre espace-temps, pour saisir la réflexion qui a été façonnée par l’oeuvre de la

marche. Cette volonté de prolonger les territoires, au delà de la peur de disparaître, insiste sur une tendance antédiluvienne de conquête, joignant celle de la recherche actuelle d'une architecture de vie idéale sur les terres ou le réseau virtuel.

J’ai pu établir que la marche permet de reconsidérer les réseaux dans lesquels se meuvent les habitants de la ville, pour sensibilier leur dimension perceptive des réseaux qui nous conduisent à être connectés en permanence et à nous détacher d'un Espace-temps de la modernité.

La marche nous aide enfin à retrouver la cohérence oubliée des parties hétérogènes de la ville, qui se présentent comme les îles d’un archipel, c’est-à-dire, les territoires sans liens apparents mais pourtant reliées sous la surface. Ces espaces enfouis de l’archipel urbain parce que soustraits à l’observation du passant pressé, peuvent être à tous moments foulés, parcourus, mesurés, transformés par le flâneur. L’archipel urbain révélé par l’œuvre de la marche devient alors lieu d’accueil des territoires utopiques, initiatives présentes dans le monde entier, connectées par cette même envie de répandre un vent de rêves un peu fous. Tous ces points de volonté créative peuvent se connecter en un schéma constellaire. Ce phénomène appuie la nécessité d'inventer de nouveaux espaces de création, voire d'utopies cartographiques ou architecturales. D’où la nécessité de réunir les conditions permettant que les espaces d’ambulations se prolongent sur le terrain, en projections sonores en salle, sur les ondes radiophoniques ou le réseau internet, hors-paysages, afin de partager des expériences collectives auparavant inaccessibles. Les

pépites d’invention qui se jouent de part le monde peuvent sortir de l'isolement que la ville peut générer, réseau invisible de liens constellants qui unissent.

Marcher, pratique du lieu par la rencontre du corps, de l’imagination et d'un paysage, dessine une constellation dont les cheminements peuvent être défrichés par la dérive des artistes mouvants.

J’ai pu constater enfin que cette démarche se concrétise par une réminiscence, une attache, une émotion pour s’approprier un lieu étranger, pour y être soi-même. Notre quotidien participatif, virtuel et connecté relativise l'ici et maintenant : l’espace-temps se déforme et reprend forme. Le privé et public se rencontrent : la notion d’espace se transforme. La cartographie que j’ai pu tenter de construire fournit un panorama inexhaustif de la création actuelle, limitée dans sa durée, donc son expansion, car elle existe grâce aux réseaux, éphémères.

Touefois, cette esthétique de l’impermanence semble activer l’intensité des œuvres. Ces myriades de nœuds créatifs en constellation, que l’œuvre de la marche a réunie, se vivent jusque dans un espace-temps où le corps physique lui-même s’est effacé, comme la Radio. Ainsi, certains *media* favorisent l’expérience de la simultanéité, un temps « pris » pour être dans le présent.

Les initiatives-nœuds que j’encourage, douées d’une existence autonome, peuvent, dès lors qu'elles sont connectées, faire résonner de nouvelles possibilités sémantiques à partager.

A flux d’initiatives errantes, le ciel des possibles continue son expansion. Les cartographies utopiques restent à dessiner. À marcher depuis demeure jusqu'aux territoires virtuels, j’aime à croire que nous avançons peut-être dans le champ éthique et esthétique de l’œuvre de la marche, cartographie mouvante d’espaces d’ambulation où s’inventent de nouveaux chemins de la connaissance.

J’espère que cette constellation d’initiatives ambulantes frappera d’un impact décisif notre Histoire. Les cas d'éclats repérés sur la constellation, abordés lors de cette thèse, m'ont convaincu de continuer à connecter les points de chute, d’élévation, de contact et d’expansion pour lier les passions et étendre les partages du sens.

Si cette thèse commence avec une analyse du corps en marche comme pur outil d’appréhension du territoire, puis de sa création par son intervention dans un espace-temps donné, elle se termine sur une approche plutôt connectée à la réalité virtuelle de constellations en réseau. Cette comparaison peut sembler contradictoire, supposant que je défende une existence de l’œuvre de la marche par la friction du paysage foulé par les pas de l’artiste, puis prônant un partage d’espaces d’ambulation en position immobile devant son ordinateur. Mais ce cheminement ne souhaite pas exclure ni l’une, ni l’autre démarche, mais plutôt un aller-retour entre ces pratiques apparemment opposées. Selon

moi, les dérives ambulatoires vont puiser dans un milieu géographique vérifiable pour partager une expérience dans un autre (tout espace géolocalisable, ou disséminé, comme le réseau internet). Ce déplacement physique et pshychique permet, pour moi, un accès à l'art à travers les technologies actuelles et une transmission de l'art plus large. C'est peut être ce par quoi la marche, le son, et internet sont liés : leurs outils. Des premiers enregistreurs phonographiques aux échanges d'information en temps réel à travers le réseau, le medium technologique, comme nous l'avons vu, a influencé les mouvements artistiques. Cette évolution des instruments a permis de créer à partir de dispositifs mobiles, du corps seul à la prise de sons dans la rue. Ces facilités techniques et le contexte aidant ont encouragé l'art à sortir de son carcan pour investir les espaces de nulle part. Plus libres, le corps et l'esprit ont expérimenté les combinaisons possibles des nouvelles machines.

Les avant-gardes ont amorcé l'érosion des frontières entre les arts, ce qui a instauré des rapports multiples entre son et corps, son et espace, son et image… Cet effrangement des domaines plastiques conduit vers une isomorphie auditive et visuelle, et ce grâce aux nouvelles technologies, de l'époque, et d'aujourd'hui. Ainsi, ce décloisonnement des arts cède peut être le pas à une nouvelle fabrique sensible et contemporaine qui solliciterait la multiplicité des sens. Le corps, devenu tissu hyperesthésique, nous incite à interroger la frontière également discutable entre le réel et le virtuel. Si la réalité virtuelle affecte la conscience du public réceptif, elle transforme aussi ses schémas de compréhension du réel. L'artiste cherche encore à se dégager des pensées linéaires

et de la vision convergente des processus conceptuels et perceptifs. À l'âge numérique, l'individu est en prise avec l'interspace des connexions hors-champ et son chemin quotidien réel. Ce passage incessant entre paysage bâti et paysage dématérialisé entraîne parfois un déracinement, qui pourrait être configuré par de telles pratiques ambulatoires et leur partage en réseau. La notion de « cyberception » vient définir cette attitude existentielle d'être-au-monde.

« Les technologies post-biologiques nous permettent de nous impliquer directement dans notre transformation, et permettent un changement qualitative dans notre être. La faculté émergente de cyberception, ces interactions de la perception et de la cognition artificiellement mises en valeur, impliquent la technologie transpersonnelle des réseaux globaux et du cybermédia. Nous apprenons à redécouvrir lesprocessus d'émergence dans la nature, le flux planétaire des médias, pendant qu'au même moment nous repensons des possibiltés pour l'architecture de nouveaux mondes. » [667]

Si la cyberception implique une conception nouvelle du corps et de la conscience, multiple et extrasensorielle, elle évoque une possibilité de redéfinition de vivre ensemble dans l'interspace, entre le virtuel et le réel. Mais je préfère ouvrir le débat sur le concept d'« écosophie »[668], qui questionne la place de l'Homme et sa capacité à habiter un milieu. Cette pensée développée par le philosophe et psychanalyste Félix GUATTARI nous amène à reconsidérer l'écologie environnementale, sociale et mentale de nos rapports au monde. Le pas que fait l'Art marcheur dans une perspective de rendre le territoire sensible pourrait réintégrer le rêve de chacun dans une carte globale du simulacre.

---

667 ASCOTT, Roy. "L'Architecture de la Cyberception ». [1994]. BORILLO ; SAUVAGEOT, *Les cinq sens de la création*. Traduit par A. Bourgeois, Paris : Editions Champ Vallon, 1996, pp. 184-194.

668 GUATTARI, Félix. Les trois écologies. Paris : Editions Gallilée, 1989. (*oïkos* – maison ; *sophia* – connaissance, sagesse)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

(VOLUME III APPAREIL DOCUMENTAIRE, FIGURES)

A

acoulogie, 255, 260, 267, 268, 270, 592
acousmatique, 30, 153, 368, 369, 519, 521, 522, 529, 531, 533, 590
acousmonium, 16, 369, 385, 513, 521, 522, 531
ambiance, 34, 94, 154, 253, 349, 375, 400, 412, 452, 455, 456, 535
ambulation, 85, 135, 140, 157, 183, 231, 266, 289, 355, 465, 513, 518
anecdote, 101, 154, 333, 334, 335, 343, 449, 505, 568
archipel, 21, 36, 307, 432, 467, 570
archipélique, 467
art radiophonique, 33, 171, 362, 535, 537, 552, 553, 559, 598
art sonore, 20, 33, 171
artialisation, 381
audio-analgésiant, 166
aulapuq, 13
aullapuq, 13
autophonie, 338
aveugle, 231, 236, 240, 241, 244, 248, 445, 533

B

Balade en aveugle, 235
Banalyse, 142
Bruitisme, 95

C

captation, 24, 30, 52, 76, 150, 368, 371, 374, 425, 433, 450
cartographie, 20, 28, 30, 33, 42, 69, 138, 142, 148, 149, 160, 162, 183, 190, 240, 255, 260, 262, 309, 329, 379, 380, 381, 445, 446, 475, 482, 483, 488, 492, 514, 548, 568, 571
cercle, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 200, 298, 299, 303, 396, 599
Chronoloc, 465, 501
chronolocation, 504, 505
chronophotographie, 46, 97
cinéma ciselant, 391
cinéma discrépant, 391
constellation, 22, 29, 36, 465, 483, 514, 515, 516, 517, 532, 547, 571, 572
crirythmes, 367, 391, 392, 393, 394
cut-up, 118, 366, 396, 398, 400, 407, 453
cyanotypes, 54
cyberception, 574

D

Dada, 103, 104, 393
dé-marche, 21, 30, 569
dé-mesure, 79, 140
déphonisation, 355
dérive, 27, 33, 42, 58, 134, 136, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 241, 250, 254, 475
déterritorialisation, 27, 159, 277
dictaphone, 12, 30, 274, 445, 448, 453, 454
disembody, 555
dispositif, 83, 119, 233, 239, 261, 280, 374, 404, 454, 504, 513, 519, 529, 590

E

échantillonnage, 210, 400, 401, 406, 407, 408, 409, 410, 419, 425, 443, 445, 591
écosophie, 574
écoute réduite, 343, 520
Electric Walks, 257, 258
errance, 13, 24, 70, 183, 221, 446, 452
espace-temps, 74, 75, 79, 81, 86
eutopie, 473
exurbanisme, 68

F

Feuille d'oreille, 272
field recording, 35, 282, 329, 350, 362, 371, 376
fluidité, 115, 136, 137, 352, 601
FLUXUS, 33, 44, 90, 106, 107, 115, 117, 119, 120, 122, 124, 125,

126, 127, 128, 129, 130, 312, 592, 594, 598, 599
fragmentarité, 404
Futurisme, 48, 95

G

gentrification, 224
géoarchéologie, 163
géomémoire, 20, 35, 329, 568
géopédie, 231, 329, 566
géophonie, 34, 231, 255, 266, 282, 283, 329, 566
géopoétique, 203, 318, 329, 596

H

happening, 33, 107, 108, 109, 110, 111, 130, 131, 594
hétérochronie, 477
hétérotopie, 36, 468, 477, 478, 479, 480
high tech, 383
hyperlien, 81
hyperspatial, 81

I

imaginogènes, 268
infraordinaire, 263, 417
Internationale Situationniste, 142, 143, 151, 470, 471, 597
itinérance, 66, 69, 433, 590

J

Journée de la Création Radiophonique, 6, 7, 16, 547

K

kinesthésie, 47, 315

L

Land Art, 73, 213, 298, 299, 317, 595
Le Placard, 548
lenteur, 28, 31, 56, 76, 151, 231, 234, 244, 266, 322, 595
Lettrisme, 143, 363, 390, 391
lo tech, 383

M

micronations, 498, 499
Momentform, 286
Mu, 35, 281, 285
murs sonores, 166
musique concrète, 241, 342, 361, 368, 408, 456, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 525, 530, 533, 536, 595, 599
Muzak, 165, 166

N

noisescape, 437

O

objet sonore, 151, 153, 157, 195, 245, 267, 274, 368, 369, 419, 450, 524, 526, 536, 592
omnipolis, 69
optophonétique, 103, 105

P

Parisonic, 7, 350, 351, 352
partition, 95, 105, 117, 120, 122, 123, 124, 129, 149, 168, 240, 241, 243, 246, 257, 273, 341, 355, 369, 392, 492, 493, 520, 522
Paysmusique, 176, 180
périphérie, 186, 198, 200, 212, 223, 305, 306
Periphery Explorer, 34, 184, 185, 186, 222
perspective, 75, 76, 83, 84, 85, 86, 89, 311, 394, 405, 488, 491, 492, 503, 504, 594
Petit guide sonore intergalactique, 545
phonorama, 437
poésie sonore, 362, 365, 366, 393, 395, 398, 555
point gris, 188
polyexpressivité, 98, 100, 102, 116, 594
promeneur écoutant, 255, 266, 267, 270
psychogéographie, 27, 33, 141, 142, 143, 241, 380
puzzle, 28, 29, 36, 398, 432

Q

Quattrocento, 32, 43, 45, 75, 83, 84, 86, 88

R

Radiophonic Creation Day, 6, 16, 555
radiophonique, 16, 20, 177, 341, 346, 365, 391, 412, 456, 514,

532, 533, 534, 537, 538, 539, 540, 542, 544, 549, 552, 554, 555, 557, 558, 592, 597, 601, 603
ralentir, 13, 26, 134, 136, 235, 277
randonnées, 12, 51, 212, 266, 274
ready-made, 104, 256, 421
réseau, 15, 22, 35, 67, 79, 80, 83, 89, 159, 197, 233, 476, 514, 516, 542, 546, 548, 570, 571
rumeur, 157, 177, 181, 182, 225, 242, 244, 320, 489

S

Shake Rattle Roll, 555, 559
Situationnistes, 27, 58, 134, 141, 142, 144, 150, 151, 250, 597, 599
sonal, 261
sonodoulie, 338
sonographie, 34, 351
SONOR, 541
sonorement, 217
sound art, 20, 95, 110, 114, 117, 131, 171, 593
sound graffiti, 29
soundscape, 163, 164, 270
suburbanisme, 68

T

tavoletta, 83
touriste, 27, 34, 67, 315, 316, 321
transects, 206, 209, 210, 212

U

uchronie, 473
urbanisme, 28, 66, 80, 94, 144, 147, 148, 181, 207, 210, 211, 254, 289, 305, 470, 490, 598
utopies, 21, 35, 36, 150, 330, 478, 482, 509, 569, 570
utopies archipéliques, 467, 468, 513

V

ville naturante, 214, 216
voyage vertical, 459
voyages perpendiculaires, 459

Z

zoopraxiscope, 53

INDEX NOMINUM

A

ABRAMOVIC, 295
ACQUAVIVA, 363
ADAMS, 209, 210, 441, 544, 545, 602
AGAMBEN, 233
ALBERTI, 83, 84
ALLEMANN, 286
ALMARCEGUI, 254
ALŸS, 34, 213, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 590, 601
ANDRE, 414
ARCHIMÈDE, 186
ARDENNE, 96, 271, 304, 590
ARNHEIM, 532, 533, 534, 536, 590
ARP, 103, 105, 119
ARTAUD, 108, 109, 132, 365, 391, 392, 555
AUGÉ, 211, 382, 590
AUGOYARD, 207, 590

B

BACHELARD, 216, 226, 227, 590
BALL, 103, 392
BALLA, 46, 96, 97
BARBANTI, 6, 79, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 270, 329, 359, 590, 597
BARBEREAU, 113, 597
BARTHES, 140, 404, 405, 407, 590
BARZUN, 105
BAUDELAIRE, 47, 49, 75, 208, 413, 590, 599
BAYLE, 155, 342, 368, 369, 521, 522, 529, 531, 590
BEN, 291, 481, 596
BENJAMIN, 43, 48, 58, 75, 413, 591
BEUYS, 66, 108, 125, 126
BEY, 476, 477, 591
BIRD, 7, 25, 438, 544, 558
BLOCH, 334, 406, 591
BOCCIONI, 97
BOLTANSKI, 67, 320, 321, 336, 591
BON, 357, 422, 447, 449
BORGES, 68, 482, 484, 485, 496, 591, 598
BOSCH, 480
BOSSEUR, 191, 222, 520, 591, 599
BOURREL, 67
BRANCACCI, 45
BRAQUE, 70, 87
BRAUN, 53, 56, 600
BRECHT, 110, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125, 127, 129, 481, 553, 591, 598, 599
BRETON, 70, 104, 212
BROKMEIER, 23
BROUWN, 35, 311, 312, 313, 314, 601
BRUNELLESCHI, 83, 84
BRUNHES, 140
BRYEN, 392
BUCI-GLUCKSMANN, 183, 513, 591
BUREAU DES VÉRIFICATIONS, 465, 472, 604
BUREN, 66, 67

C

CAGE, 93, 108, 109, 110, 111, 115, 116, 118, 119, 129, 130, 164, 170, 178, 252, 255, 337, 338, 345, 349, 360, 366, 367, 528, 603
CALDER, 338
CALLE, 334, 335, 336, 591
CARLA, 97
CARTIER-BRESSON, 426, 591
262, 309, 329, 379, 380, 381, 445, 446, 475, 482, 483, 488, 492, 514, 548, 568, 571
CASTANET, 91, 92, 338, 591
CAUQUELIN, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 488, 591
CAZAL, 234, 294, 600, 602
CENDRARS, 63, 64, 65, 66, 592, 603
CHATWIN, 69, 70, 72, 489
CHDH, 383, 384, 600
CHION, 34, 255, 267, 268, 270, 368, 456, 526, 530, 592
CHOPIN, 131, 363, 364, 366, 367, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 592, 598
CHOUQUER, 159, 160, 161, 162, 598
CHTCHEGLOV, 151, 470
CLÉMENT, 306
CLERC, 138, 485, 592
COHEN, 536, 537, 539, 540, 598
CONSTANT, 470, 471, 510
COSGROVE, 74
CUNNINGHAM, 108, 366
CUSACK, 353

D

Danétis, 3, 6, 135, 136, 592, 598
Davila, 33, 45, 58, 150, 213, 214, 255, 290, 315, 592, 598
de Bergerac, 560
de Certeau, 72, 77, 289, 317, 592
De Vinci, 99
Debord, 141, 142, 143, 144, 148, 317, 336, 349, 472, 592
Dédale, 26
Deleuze, 27, 46, 88, 137, 187, 188, 277, 308, 349, 488, 489, 490, 491, 492, 514, 592, 593, 598
Depardon, 220
Didi-Huberman, 566, 592
Drouhin, 1, 6, 25, 32, 137, 195, 250, 282, 283, 284, 354, 363, 428, 430, 438, 453, 494, 525, 547, 551, 600, 601
Duchamp, 46, 52, 103, 109, 119, 131, 318, 418, 592
Dufrêne, 367, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 398
Dujardin, 66

E

Eco, 439, 482, 485, 592
Einstein, 87
Ernst, 118, 334, 406, 591
Etc, 502

F

Fabriano, 84
Fagnart, 318
Farabet, 222, 225, 592
Ferrari, 332, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 456, 523, 553, 591
Filliou, 481
Fischer, 86
Fischli, 423
Foucault, 233, 308, 464, 477, 478, 479, 480, 592, 598
Fouré, 6, 29, 428, 551
Fourier, 404
Francis, 34, 71, 88, 213, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 369, 590, 598, 601
François, 70, 96, 155, 207, 357, 368, 369, 390, 391, 392, 393, 436, 477, 504, 521, 522, 523, 529, 531, 590, 599, 600
Frei Otto, 510
Friedman, 130, 151, 222, 510, 599
Fulton, 35, 213, 231, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 352, 593, 596

G

Galletti, 273
Gauguin, 88
Ghiberti, 84
Giacometti, 318
Gilbert & George, 67
Giorno, 366
Glissant, 467, 593
Gonon, 503, 504, 600
Griffith, 282, 600
Guattari, 27, 88, 187, 188, 489, 514, 592, 593
Gysin, 366, 395, 396, 397, 398

H

Hansen, 110, 114, 115, 116, 117, 593
Hausmann, 105, 289
Heidegger, 19, 23, 593
Heidsieck, 106, 391, 395, 398
Héraclite, 115, 190
Hessel, 220
Hofmann, 111
Huelsenbeck, 103
Hugo, 103, 280, 390, 392, 459
Husserl, 47, 215

I

Ici-Même, 237, 604
Isou, 390

J

Janvier, 6, 16, 549, 597
Jeudy, 428, 429, 593
Jorn, 141, 425, 470, 471, 593
Juillot, 507

K

Kahn, 108, 110, 118, 119, 120, 124, 128, 140, 359, 360, 373, 556, 593, 596, 599
Kandinsky, 118, 593
Kaprow, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 131, 336, 599
Kawamata, 66
Kerouac, 396, 459, 476, 593
Klee, 89, 188, 593
Knizak, 359, 400
Kubisch, 255, 257, 258
Kusama, 426

L

L'ÉPONGISTES, 421
LA MONTE YOUNG, 123, 127, 128, 129, 527, 593, 599
LA P'TITE MAISON, 546
LABELLE, 114, 117, 120, 121, 122, 123, 131
LAPLANTINE, 7, 544, 546, 593, 600, 604
LAPS, 506, 507
LE BRETON, 49, 50, 171, 242, 593
LEBEL, 109, 130, 131, 365, 594
LEE PERRY, 409
LEWITT, 24, 67, 491, 599
LONG, 67, 187, 213, 231, 291, 296, 298, 299, 301, 302, 303, 352, 593, 594, 598, 604
LOPEZ, 248, 372
LUCIER, 367
LUSSAULT, 80, 81, 477, 599

M

MAC LOW, 116
MACIUNAS, 115, 119, 121, 127, 594
MALBERT, 360, 361
MALONE, 209, 210, 211, 212, 602
MANOLL, 63, 65, 603
MARCHETTI, 353, 456, 458
MARCLAY, 400, 401, 596, 602
MAREY, 46, 96
MARIÉTAN, 168, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 219, 225, 242, 435, 541, 594
MARINETTI, 101, 532
MASACCIO, 45, 84
MATISSE, 88
MAYMONT, 510
MEKAS, 437, 440, 444, 450, 451
MENABUOI, 84
MERLEAU-PONTY, 204, 215, 216, 269, 567, 594
MERZ, 67, 105, 595
MINKKINEN, 547
MINOTAURE, 26
MONSTER X, 385
MONTESSUIS, 601
MORAND, 273, 594
MORANT, 67, 138, 600
MURRAY SHAFER, 163, 270
MUYBRIDGE, 46, 52, 53, 54, 55, 56, 96, 135, 594, 600

N

NEGRI, 497
NEUHAUS, 254, 255, 257, 261, 596
NIEUWENHUYS, 470
NOVAK, 366
NYS, 6, 420, 599

O

OLDENBURG, 109, 114
ONDA, 6, 25, 372, 447, 448, 449, 450, 452
ONO, 117, 123, 124, 127
OPPENHEIM, 126
OROZCO, 213, 254, 315, 592, 599
OSBORNE, 123
OSWALD, 410
OTTOANNA, 260, 261

P

PAIK, 108, 117
PANOFSKY, 84
PAQUOT, 200, 208, 594, 601
PARANTHOËN, 27, 343, 553, 594
PARMEGIANI, 6, 155, 342, 523, 525
PATTERSON, 481
PEREC, 28, 206, 349, 352, 594, 595
PERRIER, 3, 6, 236
PETITGAND, 347, 348, 349, 350
PÉTRONIO, 366
PICABIA, 25, 101
PICASSO, 87, 150, 290, 318, 598
PLATON, 136, 187, 222, 591
POIRAUDEAU, 293
POISSON, 34, 220, 221
POLLOCK, 88, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 593
PONTIER, 240
PRESLEY, 410

R

RAQUIN, 151, 602
RAUSCHENBERG, 108
RAYNAUD, 83, 84, 85
REICH, 367
RENOULT, 7, 25, 438, 439, 542, 558, 604
RICHTER, 103, 293, 593
RICŒUR, 494
RIFF, 7, 428, 430, 601, 604
RILEY, 454
RIVAROL, 286
ROBIC, 3, 421, 423, 595
RODIN, 45, 56, 97, 315
ROGER, 6, 155, 381, 383, 385, 386, 530, 600
ROUSSEAU, 58, 60, 61, 595
RUIZ, 7, 558
RUMNEY, 141, 142, 143, 241, 595, 599, 601
RUSSOLO, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 518, 595

S

Samartzis, 354
Sansot, 34, 215, 216, 234, 244, 601
Satie, 65
Schelle, 61, 254, 265
Schirk, 558
Schopenhauer, 63, 595
Schulze-Fielitz, 510
Schwitters, 104
Scott de Martinville, 357
Segal, 111
Severini, 97
Smith, 318, 441, 490
Smithson, 304, 315, 414, 418, 593, 595, 599
Socrate, 250
Solnit, 51, 134, 293, 294, 595
Stalker, 35, 43, 209, 211, 213, 231, 254, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 315, 595, 602
Stockhausen, 177, 255, 286, 523, 527, 528, 544, 599
Straram, 150, 596
Stuckenschmidt, 91, 595
Supervielle, 458, 602
Suzuki, 168

T

Thibaud, 94
Thoreau, 61, 265, 595
Tiberghien, 113, 311, 433, 592, 595
Tong, 107, 601
Toroni, 88
Tschichold, 105, 106
Tzara, 103, 104, 105, 118

U

Ucciani, 3, 494
Ulay, 295
Untel, 294

V

Vachon, 150, 596
Valdo-Barbey, 64
Van Aken, 480
Vandamme, 6, 15, 166, 601
Varèse, 95, 101, 255, 529
Vejvoda, 7, 137, 530, 601
Vignole, 85
Virilio, 48, 68, 69, 172, 276, 515, 596, 600, 602
Vivancos, 6, 15, 17, 249, 250, 260, 601, 604

W

Waltser, 417
Weiss, 423
White, 203, 214, 594
Whitehead, 555
Windham, 71
Wurm, 295

Z

Zanési, 6, 151, 153, 155, 156, 241, 274, 450, 530
Zazeela, 526

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Philosophie de la nouvelle musique,* traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris : Editions Gallimard, collection Tel, 1979.

ADORNO, Theodor. *Philosophie de la Musique Nouvelle*. Paris : NRF Gallimard, 1962, 224 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?.* Paris : Éditions Payot & Rivages, 2007, Collection Petite Bibliothèque, Rivages poche, 50 p.

ALŸS, Francis. *The Modern Procession.* Authors: Francis Alys, Harper Montgomery, Francesco Pellizi, RoseLee Goldberg, Anne Wehr (Editor), Tom Eccles (Contributor), Susan Freedman (Contributor), Public Art Fund, 2003.

AMPHOUX, Pascal. *Le temps du paysage sonore, quelques critères d'analyse*. IREC, EPFL, CRESSON, Lausanne, 1997.

ANDREOTTI, Liberto. *Le grand jeu à venir, textes situationnistes sur la ville*. Paris : Editions de la villette, 2008, 239 p.

ANT FARM. *Inflatocookbook*. Publication par les auteurs. 1973, 23 p.

ARDENNE, Paul. *L'Art à l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris : Editions du Regard, 1997.

ARDENNE, Paul. *L'Image Corps - Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2001.

ARDENNE, Paul. *Un Art conceptuel*. Paris : Flammarion, 2002.

ARDENNE, Paul. *Un Art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *La Radio : un art du son*. [1936]. Paris : Editions Van Dieren, 2005.

ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et la culture, Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, Folio essais, 1964.

ATTALI, Jacques. *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique.* Paris : Presses Universitaires de France, 1977.

AUBENQUE, Pierre. *La prudence chez Aristote*. Paris : PUF, 1963.

AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*, Paris : Payot et Rivages, 1998.

AUGÉ, Marc. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Le Seuil, 1992, collection La Librairie du XXème siècle, 151 p.

AUGOYARD, Jean-François ; TORGUES, Henry. *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*. Editions Parenthèses, 1995.

AUGOYARD, Jean-François ; TORGUES, Henry. *Sonic Experience, a Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press, 2006.

AUSTER, Paul. *Trilogie new-yorkaise*. Arles : Actes Sud, collection Babel, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire*. Traduit par Gilles LANE, Paris : Éditions du Seuil, 1970, 187 p.

Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice, Londres : Editions CRISAP, Angus Carlyle; Paris : Double Entendre, 2007, 128 p.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la rêverie.* Paris : P.U.F., 1960.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris : P.U.F., 2010, 214 p.

BALLARD, James Graham. *Que notre règne arrive.* Paris : Denoël, 2007.

BAQUÉ, Dominique. *Histoires d'ailleurs : artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris : Editions du Regard, 2006.

BAQUÉ, Dominique. *Pour un nouvel art politique- De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion, 2004.

BARBANTI, Roberto ; LYNCH Enrique ; PARDO Carmen ; SOLOMOS Makis. *Musiques, arts et technologies. Pour une approche critique*. Paris : Editions L'Harmattan, collection « Musique-Philosophie », 2004.

BARBANTI, Roberto. *Les origines des Arts multimédia, l'influence des mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art.* Nîmes : Lucie Éditions, 2009, 107 p.

BARBANTI, Roberto ; Fagnart, Claire*. L'art au 20^ème siècle et l'utopie*. Paris : Editions l'Harmattan, 2000.

BARBANTI, Roberto.*Vision Techniciennes : De l'ultramédialité dans l'art*, Nîmes : Théétète, 2004.

BARTHES, Roland*. La Chambre claire, note sur la photographie.* Paris : Editions Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. *Le grain de la voix,* Poche, 1999.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

BATAILLE, George. *L'existence in intérieure*. [1943]. Paris : Gallimard, 1978, collection Tel.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne.* 1863.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Editions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1975.

BAYLE, François. *Musique acousmatique, propositions... ...positions*, INA-GRM, Paris : Éditions Buchet/Chastel, 1993.

BAYLE, François. *Rimage ou la Transgression acousmatique*. Milan : Musica Realta, 1991.

BEAUVAIS, Yann ; BOUHOURS Jean-Michel. *Monter-sampler, l'échantillonnage généralisé*. Paris : Scratch/Centre Georges Pompidou, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Traduit de l'Allemand par Jean LACOSTE, Paris : Payot, 1979.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'Allemand par Maurice de GANDILLAC. 1935. Edition revue par Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris : Gallimard, 2000, Collection Folio.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*. [1939] Traduit de l'Allemand par Jean LACOSTE d'après l'édition originale établie par Rolf TIEDEMANN, Paris : Le Cerf, 1989.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge : MA ; Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

BERGIER, Paul ; PAUWELS, Louis. *Le Matin des Magicien.* Paris : Gallimard, 1960.

BERQUE, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin, 2000, collection Mappemonde.

BERQUE, Augustin ; NYS, Philippe. (sous la direction de) *Logique du lieu et œuvre humaine*. Paris : Ousia, 1997, collection Recueil.

BESSE, Jean-Marc. *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Arles : Actes Sud / ENSP, 1997.

BEY, Hakim. *T. A. Z., The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism.* New york : Autonomedia, Anti-copyright, 1985, 1991.

BLOCH, Ernst. *Traces*. Paris : Gallimard, 1998, collection Tel.

BOLTANSKI, Christian ; GRENIER, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris : Seuil, 2007.

BON, François. *Paysage fer*. Lagrasse : Editions Verdier, 2000.

BORGES, Jorge-Luis. *Le Miroir des énigmes*. Œuvres complètes, Paris : Gallimard, 1993.

BOSSEUR, Dominique ; BOSSEUR, Jean-Yves. *Révolutions musicales*. Paris : Editions Minerve, 1986.

BOSSEUR, Jean-Yves. *John Cage, suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur.* Paris : Editions Minerve, 1993, collection « Musique ouverte ».

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le Sonore et le visuel. Intersections Musique/Arts plastiques aujourd'hui*. Paris, Editions Dis Voir, 1992.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique, passion d'artistes*. Genève, Editions Albert Skira, 1991.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris : Minerve, 1992.

BOULESTREAU, Nicole. « Le détour par la carte, La composition de lieu chez Smithson ». In Revue d'Esthétique, *De la composition : l'après-Cage*, N° 43, Paris : Editions Jean-Michel Place, juillet 2003, p. 137.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les Presses du Réel, 2001.

BRECHT, Bertold. *Ecrits sur la littérature et l'art 1*. [1967] traduction de Jean-Pierre LEFEBVRE, Paris : Editions de l'Arche, 1970.

BRECHT, George. *Chance Imagery*. New York : Something Else Press, 1966.

BRETON, André. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, 1938.

BUCI- GLUCKSMANN, Christine. *L'œil cartographique de l'Art*. Paris : Éditions Galilée, 1996, Collection Débats.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, 2003.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Esthétique du temps au Japon, Du zen au virtuel*. Paris : Galilée, 2001.

BURROUGHS, William S.. *La Révolution Electronique*. Paris : Editions Champ Libre, 1970, collection OU.

BURROUGHS, William S.. *Œuvre Croisée*. Paris : Flammarion, 1992.

CAGE, John. *Silence, discours et écrits*. Traduit de l'Anglais par Monique FONG-WUST, Paris : Éditions Denoël, 2004.

CALLE, Sophie. *Journal intime*, 1980.

CALVINO, Italo. *Les villes invisibles*. Paris : Seuil, 1974, collection Points.

CARERI, Francesco. *Walkscapes - Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelone : LandAndScapeSeries, 2002.

CARTIER-BRESSON, Henri. *Images à la sauvette*. Paris : Éditions Verve, 1952, 126 illustrations.

CASATI, Roberto. *La découverte de l'ombre, de Platon à Galilée, l'histoire d'une enigma qui a fasciné les grands esprits de l'humanité.* Paris : Editions Albin Michel, Biblio essais, Le livre de poche, 2002, 314 p.

CASTANET, Pierre-Albert. *Quand le sonore cherche noise - Pour une philosophie du bruit*. Paris : Editions Michel de Maule, 1999.

CASTANET, Pierre-Albert. *Tout est bruit pour qui a peur - Pour une histoire sociale du son sale - Pour une philosophie du bruit*. Paris : Editions Michel de Maule, 1999.

CASTANT, Alexandre. *Planètes sonores. Radiophonie, Arts, Cinéma*. Paris : Editions Monografik, 2007, p. 28.

CASTELLS, Manuel.*La société en réseaux : l'ère de l'information*. Paris : Éditions Fayard, 1998.

CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*. Paris : P.U.F., 2002.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris : P.U.F., 2000.

CAUX, Jacqueline. *Presque rien avec Luc Ferrari.* Paris : Éditions Mains d'œuvre, 2002.

CENDRARS, Blaise. *Bourlinguer.* Paris : Éditions Denoël, La plus belle bibliothèque du monde, 1948, collection Folio, 501 p.

CHARAUDEAU, Patrick. (sous la direction de) *Aspects du discours radiophonique.* Paris : Didier Érudition, 1984, collection « Langues, discours et sociétés ».

CHATEAUBRIAND, François-René*. Itinéraire de Paris à Jérusalem.* [1811]. Paris : Gallimard, 2005, Folio Classique.

CHATWIN, Bruce. *Anatomie de l'errance*. [1996]. Paris : Éditions Le Livre de poche, 2006.

CHATWIN, Bruce. *Le chant des pistes*. Titre original : *The Songlines*. Paris : Grasset, 1988.

CHATWIN, Bruce. *Photographies et carnets de voyages*. Paris : Éditions Grasset, 1993.

CHION, Michel. *Guide de l'objet sonore*. *Pierre Schaeffer et la recherche musicale.* Paris : Ina/Buchet-Chastel, 1983, Bibliothèque de Recherche Musicale.

CHION, Michel. *L'Art des sons fixés ou la Musique concrètement*. Fontaine, Paris : Éditions Métamkine/ Nota-Bene/ Sono-Concept, 1991.

CHION, Michel. *Le Promeneur Écoutant (Essais D'acoulogie).* Paris : Éditions Plume, 1993.

CHOPIN, Henri. *Poésie Sonore Internationale*. Paris : Editions Jean Michel Place, 1979.

CHURCHWARD, James. *Le Continent perdu de Mu*. [1926]. Paris : Editions J'ai Lu, 1969, collection L'aventure mystérieuse.

CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du tiers-paysage*. Paris : Editions sujet/Objet, 2005.

CLERC*,* Pascal. *Géographie et représentations.* IUFM d'Aix-Marseille, 15 janvier 2003.

COCTEAU, Jean*. Essai de critique indirecte*. Paris : Grasset, 1932.

COSGROVE, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison : University of Wisconsin Press, 1998.

CRIQUI, Jean-Pierre. *Like a rolling Stone : Gabriel Orozco, Un trou dans la vie*. Paris : Desclée de Brouwer, 2002.

DANÉTIS, Daniel ; Toulouse, Ivan. *Eurêka ! Le moment de l'invention*. Paris : L'Harmattan, 2007.

DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal, Une philosophie de l'art*. Traduit par Jean-Marie Schaeffer, Paris : Seuil, 1989.

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*. Paris : Éditions du Regard, 2002, 191 p.

DE BERGERAC, Savinien de Cyrano. *L'autre monde ou Les états et empires de la Lune, Les états et empires du Soleil*. [1662]. Paris : Gallimard, Edition de Jacques Prévot, Folio Classique, 2004.

DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris : UGE, 1980.

DE LAUWE, Chombart. *Paris et l'agglomération parisienne*. Paris : PUF, Bibliothèque de sociologie contemporaine, 1952.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris : Buchet/Chastel, 1967.

DEBORD, Guy.*Guy DEBORD présente Potlatch (1954-1957)*, Paris : Gallimard, Collection Folio, 1991.

DÉCIMO, Marc. *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut être*. Dijon : Les presses du réel, 2002, collection Relectures.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Paris : Éditions de Minuit, 1985, collection Critique.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie, L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. *Mille Plateaux, capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Les éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Le pli, Leibniz et le Baroque*. Paris : Minuit, 1998, collection critique.

DEPARDON, Raymond. *Errance.* Paris : Éditions du Seuil, 2000.

DEWEY, John. *L'art comme expérience*. *Œuvres philosophiques III*. Traduit de l'Anglais (USA) par Jean-Pierre COMETTI, Christoph DOMINO, Fabienne GASPARI, Catherine MARI, Nancy MURZILLI, Claude PICHEVIN, Jean PIWNICA et Gilles TIBERGHIEN, Sous la direction de Jean-Pierre COMETTI, préface de Richard SHUSTERMAN et postface de Stewart BUETTNER, Publications de l'Université de Pau, Paris : Éditions Farrago, 2005.

DHOMONT, Francis*. L'Espace du Son I*. Ohain : Musiques et Recherches, Lien, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ex-voto image, organe, temps*. Paris : Editions Bayard, 2006.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion, collection Champs, 1994.

DUCHAMP, Marcel.*The Writings of Marcel Duchamp.* New York : Editions Michel Sanouillet et Elmer Peterson, Oxford University Press, 1973.

DUFRENNE, Michel. *L'Œil et l'oreille*. Paris : Jean-Michel Place, 1991.

ECO, Umberto. *Pastiches et postiches*, Paris : Editions Messidor, 1988.

FARABET, René. *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*. Phonurgia Nova, 1994.

FEUILLIE, Nicolas. *Fluxus dixit. Une anthologie vol. 1*. Dijon : Editions Les presses du réel, 2002, collection L'Ecart Absolue, 283 p.

FILLIOU, Robert. *Teaching and Learning as performing Arts*. Cologne/New York : Éditions Kœnig, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits, volume III*. [1976-1979] Paris : Gallimard, 1994, Collection des Sciences humaines.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard, 1972, collection Tel.

FOUCAULT, Michel. *Les hétérotopies – Le corps Utopique*. Paris : Editions Lignes, 2009.

FREUD, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse.* Traduit de l'Allemand par Anne BERMAN, Paris: P.U.F., 1970.

FREUD, Sigmund. *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*. Traduction de l'Allemand par le Dr. S. Jankélévitch [1915]. Réimpression : *Essais de psychanalyse*. Paris : Éditions Payot, 1968, (pp. 235 – 267), Collection Petite bibliothèque Payot, N°44.

FULTON, Hamish. *Walking Artist*. Düsseldorf : Editions Richter, 2001.

FURLONG, William. *Speaking of Art, Four Decades of Art in Conversation.* Outstanding interviews with 43 towering figures of recent art history, with an introduction by Mel GOODING, Paris : Phaidon**,** 2010.

GALLET, Bastien. *Le boucher du prince Wen-houei, Enquêtes sur les musiques électroniques*, préface de Rodolphe BURGER, postface d'Elie DURING, Paris : Editions Musica Falsa, 2002.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard, 1996.

GREENBERG, Clement. *Art et culture : essais critiques*. Traduit par Ann Hindry, Paris : Macula, 1997.

GROS, Frédéric. *Marcher, une philosophie*. Paris : Editions Carnets Nord, 2009.

GUATTARI, Félix ; DELEUZE, Gilles. *Rhizome*. Paris : France, Les Éditions de Minuit, 1976.

H. FUCHS, Rudi. *Richard Long.* Londres : Thames and Hudson, New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1986.

H. REISS, Julie. *From Margin to Center: The Spaces or Installation Art*. Cambridge: MIT Press, 1999.

HANSEN, Al. *A Primer of Happenings & Time/Space Art*. , New York: Something Else Press, 1965.

HASKELL, Barbara. *Blam! The explosion of Pop, Minimalism and Performance 1958-1964*, New York: Whitney Museum of American Art, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduit de l'allemand par Wolfgang BROKMEIER, titre original : *Holzwege* [1949]. Paris : Gallimard, 1980, Collection Idées.

HENRY, Pierre. *Journal de mes sons*. Arles : Actes Sud, 2004, collection Un endroit où aller, 114 p.

HERRINGTON, Susan. *On Landscapes.* New-York : Editions Routledge*,* 2008, collection Thinking in action, 160 p.

HESSEL, Franz. *Promenades dans Berlin*. Grenoble : Presses Universitaires (PUG), 1989, introduction par Jean-Michel Palmier.

HOUELLEBECQ, Michel. *La carte et le territoire.* Paris : Flammarion, 2010.

HUSSERL, Edmund. *La Terre ne se meut pas*. Paris : Editions de Minuit, 1989, Collection « Philosophie », 96 p.

ICI-MÊME (GRENOBLE). *Les paysages étaient extraordinaires*. Grenoble : Tous Travaux d'Art, 2004.

ISOU, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1947.

JEUDY, Henry-Pierre. *La machinerie patrimoniale*. Sens et Tonka, 2001.

JORN, Asger. *Discours aux pingouins et autres récits*. Écrits d'artistes, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'idiotie, art, vie, politique-méthode*. Paris : Éditions Beaux-arts, 2003.

JOURDAN, Michel ; VIGNE Jacques. *Cheminer, contempler*. Paris : Albin Michel, 2000.

JOYCE, James. *Ulysse*. Traduit par Auguste Morel et revu par Valéry Larbaud, Stuart Gilbert et James Joyce, Paris : Editions Gallimard, 1987, collection « Folio ».

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts.* Cambridge : MIT Press, 1999.

KANDINSKY, Wassily. *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier.* [1910]. Traduit de l'allemand par Nicole Debrand et du russe par Bernadette du Crest, Paris : Gallimard, 1997, collection Folio/Essais.

KAPROW, Alan. *A Statement, in Happenings*. Londres: Editions Michael Kirby, Sidwick and Jackson, 1965.

KAPROW, Alan. *L'Héritage de Jackson Pollock, L'art et la vie confondus*. Paris : Editions Centre Georges Pompidou, 1996, collection Supplémentaires.

KEANE, David. *Tape Music Composition*. Oxford : University Press, 1980.

KEROUAC, Jacques. *Les clochards célestes*. [1958]. Paris : Editions Gallimard, 1978, collection Folio Poche.

KLEE*,* Paul.*Théorie de l'art moderne*. Paris : Denoël, 2002, 153 p.

KORZYBSKI, Alfred. *Une carte n'est pas le territoire, prolégomène aux systèmes non-aristotéliciens et à la sémantique générale*. [1933] titre original : *Science and Sanity*. Paris : Editions L'Eclat, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *Passages. Une histoire de la scultpure de Rodin à Smithson*, [1977] traduit par C. Brunet, Paris : Macula, 1997.

LA MONTE YOUNG. *An Anthology of Chance Operations*. New York : Jackson MAC LOW, 1963.

LABELLE, Brandon**.** *Background Noises, Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum Books, 2006, 336 p.

LABELLE, Brandon**.** *Radio Memory.* Berlin : Errant bodies Press, Audio Issues Vol.4, 2008, 111 p.

LAPLANTINE, François. *Le social et le sensible, introduction à une anthropologie modale*. Paris : Téraèdre, 2005, collection L'anthropologie au coin de la rue, 220 p.

LE BRETON, David. *Du silence*. Paris : Éditions le Métailié, 1997, Collection Traversées, 292 p.

LE BRETON, David. *Éloge de la marche*. Paris : Éditions le Métailié, 2000, 176 p.

LE CORBUSIER, *Manière de penser*, Paris : Editions Gonthier, 1971, 203 p.

LEBEL, Jean-Jacques. *Le Happening*. Paris : Éditions Denoël, 1966, Collection Dossiers des Lettres Nouvelles, 89 p.

LEBEL, Jean-Jacques. *Poésie directe, happenings, interventions.* Entretiens avec Arnaud LABELLE-ROJOUX, Paris : Opus International, 1994, 173 p.

LEBLÉ, Christian. (sous la direction de) *Carnet d'écoute*, Paris : Editions Phonurgia Nova ; Centre Georges Pompidou, 2004, 80 p.

LELOUP, Jean-Yves. *Prendre soin de l'être, Philon et les thérapeutes d'Alexandrie*. Paris : Edition Albin Michel, 1999, collection Spiritualités vivantes Poche.

LÉVY, Jacques ; LUSSAULT Michel. (sous la direction de), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris : Editions Belin, 2003, 1034 p.

LISTA, Giovanni. *Futurisme : Manifestes-Proclamations-Documents*. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 1973, 450 p.

LOCUS, Caius ; RICARDO, Niccolo. *Les soniques*. Paris : Editions Inculte, 2009, 616 p.

LONG, Richard. *Five, six, pick up Sticks seven eight lay them straight*, Londres : Anthony d'Offay, 1980.

LUSSAC, Olivier. *Happening et Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : Editions l'Harmattan, 2004, coll. « Arts & Sciences de l'art », 304 p.

MACIUNAS, George. *Fluxus Manifesto*. 1966.

MAKARIUS, Michel. *Le Je dans le Jeu*. Paris : Le hasard d'être, 1982, 52 p.

MANGEMATIN, Michel ; NYS, Philippe ; YOUNÈS, Chris. *Sens du Lieu*. Bruxelles : Editions Ousia, 1996, 472 p.

MARIÉTAN, Pierre. *La musique du lieu, Musique, Architecture, Paysage, Environnement*. Berne : UNESCO, 1997, 275 p.

MCLUHAN, Marshall ; PARKER, Harley. *Counter-Blast*.[1959]. New york : Harcourt Brace and World, 1969.

MCLUHAN, Marshall. *La Galaxie Gutenberg. Face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie.* Traduit par Jean Paré, Montréal : Editions H. M. H. Letée ; Paris : Editions Mame, [University of Toronto Press, Toronto, Canada, 1962], 1967

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris : Éditions Gallimard, 1985, collection Folio-Essais, 96 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, Collection Tel., 531 p.

MION, Philippe ; Nattiez Jean-Jacques ; Thomas, Jean-Christophe. *L'envers d'une œuvre (De Natura Sonorum, de B. Parmegiani*). Paris, INA-GRM, Buchet/Chastel, 1982, 208 p.

MONGIN, Olivier. *La Condition urbaine, La Ville à l'heure de la mondialisation*. Paris : Seuil, 2005, 331 p.

MONTANDON, Alain. (sous la direction de) *Hermès sans fil : Imaginaire de la communication à distance*. Clermont-Ferrand : Editions de l'Université Blaise Pascal, 1995, collection « Littératures », 257 p.

MORAND, Paul. *Le Voyage*. [1964]. Paris : Editions Robert Laffont, 2001, collection Bouquins, 910 p.

MORE, Thomas. *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia.* [1516]. Traduction française par Victor STOUVENEL en 1842.

MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*, *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris : Territoires, 1979.

MURRAY SCHAFER, Raymond. *Le Paysage sonore, Le monde comme musique*. [1977] (*The soundscape, our sonic environment and the tuning of the world)* Paris : Éditions Wildproject, 2010, 411 p.

MUYBRIDGE, Eadweard. *Prospectus et catalogue*. Université de Pennsylvanie, 1887.

NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Editions Galilée, 2002, collection « La Philosophie en effet », 84 p.

NEGRI, Antonio ; HARDT, Michael. *Empire.* Harvard University Press, 2000.

NEUHAUS, Max. *Times Square, Time Piece Beacon*. New – York : Dia Art Foundation ; Yale University Press, 2009, 138 p.

NEUHAUS, Max.*Three to one*. Bruxelles : Editions encore…bruxelles / fondation pour l'architecture / la lettre volée, 1997, 1500 exemplaires, dont 30 numérotés signés, 9 fiches.

O'DOHERTY, Brian. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie.* Les presses du réel, Dijon, 2008.

OLIVE, Jean-Paul. *Musique et montage, essai sur le matériau musical au début du xxème siècle*. Paris : L'Harmattan, 1998, 273 p.

PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. [1923-1924] Paris : Éditions de Minuit, 1975.

PAQUOT, Thierry. *La Folie des hauteurs : pourquoi s'obstiner à construire des tours ?.* Paris : Editions Bourin, 2008.

PARANTHOËN, Yann. *Propos d'un tailleur de son*. Paris : Editions Phonurgia Nova, 2002, 64 p.

PELÉ, Gérard. *Inesthétiques musicales au XXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2007, 289 p.

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces.* Paris : Éditions Galilée, 2000, collection L'espace critique, 185 p.

PEREC, Georges. *La disparition*. Paris : Éditions Gallimard, 1969, collection L'imaginaire, 319 p.

PEREC, Georges*. La vie mode d'emploi*. Paris : Éditions Hachette, 1978, 699 p.

PEREC, Georges*. Penser / classer*. Paris : Éditions Seuil, 2003, collection Librairie du XXIe siècle, 175 p.

PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Éditions Christian Bourgois, 1975, 50 p.

PERRIAULT, Jacques. *Mémoires de l'ombre et du son, une archéologie de l'audio-visuel.* Paris : Éditions Flammarion, 1981.

PETITGAND, Dominique. *Notes, voix, entretiens*. Aubervilliers : Éditions Les Laboratoires d'Aubervilliers - Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004, 128 p.

POUSIN, Frédéric. *Visuality as politics: the example of urban landscape*, in *Deterritorializations…Revisioning Landscape and Politics*. Londres : Edition Mark Dorrian and Gillian Rose, Black Dog Publishing, 2003.

POUSSEUR, Henri. *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, U. L. B, Institut de Sociologie, 1970.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris : Éditions La Fabrique, 2008, 145 p.

RAYMOND, Marcel. *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*. Paris : Éditions Corti, 1962, 221 p.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions Seuil, 2000, 675 p.

ROBIC, Jean-François ; ROESZ, Germain. *Sculptures trouvées. Espace public et invention du regard*. Préface de Michel DEMANGE, Postface de Daniel PAYOT, Paris : Éditions l'Harmattan, 2003, collection Esthétiques, série « Ars », 154 p.

RONCAYOLO, Marcel. *La ville et ses territoires.* Paris : Éditions Gallimard, 1990, Folio Essais, 280 p.

ROTHKO, Mark. *Écrits sur l'art. 1934-1969*. Paris : Éditions Flammarion, 2005, collection Essais, 253 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions.* [1778]. Paris : Éditions Flammarion, 2002, 423 p.

RUMNEY, Ralph. *Le Consul*. Paris : Éditions Allia, 1999, 128 p.

RUSSOLO, Luigi*. L'Art des Bruits*. [1913], Paris : Éditions Allia, 2003, 38 p.

SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Paris : Éditions Payot & Rivages, Collection Petite Bibliothèque, 1988, 204 p.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Editions Payot-Rivages, Préface de Mikel DUFRENNE, 2004, 625 p.

SATIE, Erik. *Ecrits*. Textes réunis par Ornella VOLTA, Paris : Éditions Champ Libre, 1981, 391 p.

SCHAEFFER, Pierre*. À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Éditions du Seuil, 1952, 232 p.

SCHAEFFER, Pierre. *Dix ans d'essais radiophoniques, Du Studio au Club d'Essai*. *1942-1952*. Arles : Éditions Phonurgia Nova/Archives INA, 1989, 90 p.

SCHAEFFER, Pierre. *Machines à communiquer*. Paris : Éditions Seuil, 1970.

SCHAEFFER, Pierre. *Propos sur la coquille, Notes sur l'expression radiophonique*. Arles : Éditions Phonurgia Nova, 1990.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*, Paris : Editions du Seuil, 1966, 711 p.

SCHELLE, Karl Gottlob. *L'art de se promener*. [1802] Traduit de l'Allemand par Pierre DESHUSSES, Paris : Éditons Payot et Rivages, 1996, Collection Rivages Poche, N°187, 176 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Éditions Presses Universitaires de France – P.U.F., 2004.

SCHWITTERS, Kurt. *L'œuvre d'une vie, les Merzbau*. Paris : Centre Georges Pompidou ; Réunion des Musées nationaux, 1994.

SCHWITTERS, Kurt. *Merz*. Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1990, collection Champ Libre.

SEGALEN, Victor. *Dans un monde sonore* [1907]. Fontfroide : Éditions Fata Morgana, 1985.

SHAPIRO, Peter. *Modulations, une histoire de la musique électronique.* Paris : Éditions Allia, Caipirinha Productions, 2004, 340 p.

SMITHSON, Robert. *Le paysage entropique 1960/1973*. Marseille, Musée de Marseille - Réunion des Musées nationaux, 1994.

SOLNIT, Rebecca. *L'art de marcher*. Traduit de l'Américain par Oristelle BONIS. Arles : Actes Sud, 2002, 394 p.

STALKER. *A travers les territoires actuels*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2000.

STRAHAM, Patrick. *Cahier pour un paysage à inventer*. Québec, 1960.

STUCKENSCHMIDT, Hanz Heinz. *Musique Nouvelle*. Paris : Corrée Buchet-Chastel, 1956.

SZENDY, Peter. *Écoute, une histoire de nos oreilles.* Paris : Editions de Minuit, 2001, collection « Paradoxe ».

TARDIEU, Jean. *Grandeur et faiblesses de la radio.* Presses de l'Unesco, 1969.

THERRIEN, Michèle. *Le corps inuit (Québec arctique)*. Paris : Selaf, 1987.

THOREAU, Henry-David*. Balade d'hiver, couleurs d'automne*. [1888] Traduit de l'Anglais par Thierry GILLYBOEUF, Paris : Mille et une nuits, 2007, 111 p.

THOREAU, Henry-David. *De la marche*. [1862]. Traduit de l'Américain par Th. GILLYBOEUF, Mille et une Nuits, Paris : Fayard, 2003.

TIBERGHIEN, Gilles. *Finis Terrae – imaginaires et imaginations cartographiques.* Paris : Éditions Bayard, 2007.

TIBERGHIEN, Gilles. *Le Land Art, cartes et espaces de l'art dans Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes du Sud, Versailles, École National du Paysage, 2001.

TOOP, David. *Ocean Of Sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*. Traduit de l'anglais par Arnaud Réveillon Paris : Éditions Kargo/L'Éclat, 2000, 318 p.

UNTEL. *1975 – 1980 Archives*. Paris : Editions ENSBA ; Noisy le Sec : La galerie ; Dijon : ENSA ; Chatou : CNEAI, 2004, n. p.

VACHON, Marc. *L'arpenteur de la ville, L'utopie situationniste et Patrick Straram*. Montréal : Éditions Tryptique, 2008, 300 p.

VANDE GORNE, Annette ; MÂCHE Geneviève. *Répertoire Acousmatique 1948-1980*. Paris : INA-GRM, Cahiers Recherche/Musique 8, 1980.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris : Maspero, 1965, 331 p.

VIRILIO, Paul. *Ce qui arrive, naissance de la philofolie*. Paris : Éditions Galilée, 2002, 108 p.

VIRILIO, Paul. *L'art à perte de vue*, Paris, Galilée, 2005, 120 p.

VIRILIO, Paul. *Vitesse et politique, Essai de dromologie*. Paris : Éditions Galilée, 1977, Collection L'Espace critique, 151 p.

WALSER, Robert. *La Promenade*. Paris : Gallimard, 1987, 116 p.

WEISS, Allen S.. *Varieties of Audio Mimesis: Musical evocations of landscape*. Los Angeles : Editions Errant Bodies Press, 2008, 112 p.

WHITE, Kenneth. *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*. Paris : Grasset, 1994, 372 p.

WHITEHEAD, Gregory. *Wireless imagination, sound, radio, and the avant-garde*. Editions Douglas KAHN - Gregory WHITEHEAD, Cambridge, Massachusetts, Londres, Royaume-Uni: The MIT Press, 1992, 466 p.

WOOLMAN, Matt. *Sonic Graphics, Quand le son devient image*. Paris : Editions Thames and Hudson, 2000, 176 p.

CATALOGUES

2.0.1 N°2, Local/global , Revue de recherche sur l'Art du XIXe au XXIe siècle, mai 2009, biannuelle gratuite, Rennes : Editions 2.0.1 ; Université Rennes 2, 107 p.

Bernard PARMEGIANI, Portraits polychromes. Paris : Coédition Cdmc, GRM, INA, 2002.

BLISTÈNE, Bernard ; LEGRAND Valérie. (sous la direction de) *Poesure et Peintrie. D'un art, l'autre.* Marseille : Editons Musées de Marseille ; Réunion des Musées Nationaux, 1993.

BLOCK, René. *Écouter par les yeux, objets et environnements sonores.* Paris : ARC - Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1980.

BOURRIAUD, Nicolas. « Topocritique : l'art contemporain et l'investigation géographique ». In catalogue de l'exposition « GNS » (Global Navigation System), Palais de Tokyo, 2003.

Catalogue de l'exposition *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*. Maurice FRERUCHET ; Thierry DAVILA (sous la direction de), Paris : Editions du Seuil ; ADAGP ; Réunion des Musées nationaux, 2000.

Christian MARCLAY. Londres : Editions Phaidon, 2005, 166 p.

DUPLAIX, Sophie ; LISTA, Marcella. (sous la direction de) *Sons et Lumières. Une histoire du son dans l'art du vingtième siècle*. , Paris : Editions du Centre Pompidou, 2004.

FULTON, Hamish. *Walking Journey*. Ben TUFNELL ; Andrew WILSON, with contributions by Bill MCKIBBEN ; Doug SCOTT, Londres : Editions Tate, 2002, catalogue de l'exposition présentée à la Tate Britain en 2002, 144 p.

GIUDICELLI-FALGUIÈRES, Patricia. *Les inconnus dans la maison. Un parcours dans l'histoire du collectionnisme, L'Intime.* Paris : Catalogue de l'exposition de la Maison Rouge – Fondation Antoine de Galbert, 2004.

MCKIBBEN, Bill ; TUFNELL, Ben ; SCOTT, Doug. *Hamish Fulton : Walking Journey*, Londres : Editions Tate Publishing, 2002.

MORRIS, Robert. *Estampes et multiples, 1952-1998, Catalogue raisonné*. Textes rassemblés par Christophe CHERIX, Chatou : Cneai, Genève : Cabinet des estampes du Musée d'Art et d'histoire, 1999, 200 p.

NEUHAUS, Max. *Évoquer l'auditif.* Edizioni Charta, Milano/Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea/Villa Arson, Nice, 1995.

QUOIRAUD, Christine ; FULTON Hamish. *Walk Dance Art C°* Paris : Editions Filigrammes, 2003, 112 p.

Sense of the City: An Alternate Approach To Urbanism. Curator : Mirko ZARDINI, Baden : Éditions Lars Müller Publishers ; Montréal : Éditions Canadian centre for architecture ; 2006, 349 p.

SNOW, Michael. *Souffle solaire, Solar Breath, Michael Snow & Louise Déry*. Galerie de l'UQAM, 2005.

Stalker, catalogue du Capc de Bordeaux, Bordeaux : Editions Fage, 2005.

TISDALL, Caroline. *Joseph BEUYS*. Catalogue d'exposition, Londres : Thames and Hudson, 1979.

REVUES

Antigone, dossier « Le Son des choses », n°15, 1990.

Archives et documents situationnistes, n°2, Editions Denoël, 2002.

Art press 2, spécial « L'Art des sons », n°15, 2009.

Art press, dossier « Théories du son », n°211, mars 1996.

Art press, spécial « Techno. Anatomie des cultures électroniques », hors-série n°19, 1998.

Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion, n°48, mars-mai 1996.

Cahiers recherche/musique INA/GRM, dossier « Le Pouvoir des sons. 6 », Bry-sur-Marne, 1978.

Connaissance des arts, spécial « Nicolas Schöffer, Ballets de Lumières », hors-série n°245, 2005.

Critique, spécial « L'Œil et l'oreille, du conçu au perçu dans l'art contemporain », n°408, mai 1981.

Culture technique, CRCT éditions, n°24, 1992, p. 203.

Dossiers de l'Audiovisuel, « Les Nouvelles frontières du numérique », INA/La documentation Française, n°81, septembre-octobre 1998.

Histoires littéraires, n°13, janvier-mars 2003.

JORN, Asger ; DOTREMONT, Christian. *CoBrA Bibliotheket*. Copenhage : Ejnar Munksgaards Forlag, fasicule N°14, 1950.

La ville, le voyage, Cité musique, n°54, 2007.

Le Journal des Laboratoires, Paris : Editions Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2006, n°6, 64 p.

Les lèvres nues, n°9, décembre 1956.

LIEN, revue d'esthétique musicale, dossier « L'Espace du son II », Ohain, 1991.

L'Internationale situationniste, n°1, juin 1958, revue mensuelle.

L'Internationale Situationniste, n°2, décembre 1958, revue mensuelle.

Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants, n°32, Janvier-Février 2005.

Multitudes, Editions Cneai ; CNL, n°25, été 2006, 229 p.

Parachute, dossier « électrosons_electrosounds », n°107, juillet-septembre 2002.

Potlatch, n°14, 30 novembre 1954, bulletin mensuel.

Potlatch, n°5, 20 juillet 1954, bulletin hebdomadaire - jusqu'au n°12 – gratuit

Revue Internationale « Poesia », n°1-2, février-mars 1909.

Revue Sarrazine, 'Cercle', n°5, Chatou : Editions Cneai, octobre 1998.

Revue Urbanisme, Dossier : *Marcher*, N°359, mars-avril 2008.

Sonorités, Le faire et la réflexion, Nîmes : Editions Champ social, 2008, Les cahiers de l'Institut Musique Ecologie, 171 p.

UOVO, "Ecology, Luxury and Degradation", Torino : Editions Bookmakers, n°14, 2007, 493 p.

ARTICLES

ADOLPHE, Jean-Marc ; SAUVAGEOT, Pierre. « Géographes du sensible ». In Cahier spécial, *Métamorphoser la ville*, Mouvement n°56 (juillet-septembre 2010), coédition Lieux Publics ; Centre National de création, p. 3.

AHMADOUCHE, Brahim ; BERNIER, Patrick. « Tentative de sauvegarde d'un lieu périphérique ». In *Journal des laboratoires d'Aubervilliers*, 23 septembre 2008, p. 20.

ANTON, Saul. *A thousand words: Francis Alys talks about When Faith Moves Mountains*. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_40/ai_87453039/pg_2/?tag=content;col1 - site consulté le 20 février 2011, COPYRIGHT 2002, Artforum International Magazine, Inc., consulté le 24 février 2011.

ASCHER, François. « La nouvelle révolution urbaine : de la planification au management stratégique urbain ». In MASBOUNGI Ariella. *Fabriquer la ville*. Paris, La Documentation française, 2001, pp. 21-32.

AUGÉ, Marc. « L'art du décalage ». In *Multitudes*, Editions Cneai ; CNL, n°25, été 2006, 229 p.

BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ». *Sonorités*, N° 5 (Traditions Créations Instruments Signes), septembre 2010, Nîmes : Éditions Champ Social, pp. 135-144.

BARBANTI, Roberto. « L'expérience du paysage sonore. Éléments de réflexion autour d'un archétype perceptif ». In revue d'écologie sonore *Sonorités*, N° 5 (Traditions Créations Instruments Signes), Nîmes, Champ Social Éditions, septembre 2010, pp. 135-144.

BARBEREAU, Yoann. « Expérience et performance. Fragments d'un discours pragmatiste », publié dans *La Revue d'Esthétique*, N° 44, Les artistes contemporains et la philosophie, dirigée par Anne MOEGLIN-DELCROIX, Paris : Jean Michel Place, 2003, p. 25.

BEAUDOIN, Philippe. « Le transistor et le philosophe : pour une esthétique de l'écoute radiophonique ». In *Klesis*, juin 2007, p. 17.

BEJENARU, Matei. « Inventer des territoires : des processus de construction ». In *Art contemporain et territoires, Une journée de réflexion*, 6 novembre 2008, Tram, p. 39.

BESSE, Jean-Marc. « Cartographier les lieux de nulle part ». In *Notre Histoire,* N° spécial « Les terres imaginaires » N°233, 2005, pp. 18-22.

BESSE, Jean-Marc. « Cartographier les lieux de nulle part ». In *Notre Histoire,* N° spécial « Les terres imaginaires », N°233, 2005, p. 18-22.

BORGES, Jorge-Luis. « De la rigueur de la science ». In *Histoire universelle de l'infamie/Histoire de l'éternité*. [1951]. Paris : Union générale d'éditions, 1994, collection 10/18, p. 107.

BOYER, Denis. « Portrait de Lionel MARCHETTI en montagnard ». 30 novembre 2009, in *La Revue des Ressources*, www.larevuedes ressources.org, consultée le 25 août 2010.

BOSSEUR, Jean-Yves. « Cage et la figure du cercle ». In Revue d'Esthétique, *De la composition : l'après-Cage*, N°43, Paris : Editions Jean-ichel Place, juillet 2003, p. 43.

BRECHT, George. « L'origine des events, août 1970 », in *Fluxus dixit, une anthologie*, vol. 1, Dijon : Éditions Nicolas Feuillie, Les presses du réel, 2002.

BRUNON, Hervé. « Les promenades du roi », in *Le jardin notre double*, Autrement, N° 184, mars 1999.

CADET, Gaëtan. « Paysages sensibles ». 2009, in *Trapèze : architecture, arts et paysages contemporains.* http://trapeze-revue.net/spip.php?article11, consulté le 15 juillet 2010.

CHATEAU, Dominique. « La performance contre l'œuvre », extrait d'un (entretien publié dans Art Press, 1992), in *l'Art et l'Hybride*, ouvrage collectif, collection « Esthétiques hors cadre », octobre 2001, p. 11.

CHOPIN, Henri. « Poésies sonores ou l'utopie gagne ». In revue *Les cahiers de l'IRCAM, Recherche et Musique*, numéro six, consacré à « Musique : texte », Paris : IRCAM - Centre Georges Pompidou, 1994, p. 56.

CHOUQUER, Gérard. « Comptes rendus », in *Etudes rurales*, Editions E.H.E.S.S., 3-4, 2002, N° 163-164, p. 322.

CHTCHEGLOV, Ivanovitch. (Pseudonyme : Gilles Ivain). « Formulaire pour un urbanisme nouveau ». [octobre 1953] In Internationale situationniste, n° 1, juin 1958.

COHEN, Andrea. « Pierre Schaeffer et l'Art Radiophonique ». Revue internet *Syntone*, actualité et critique de l'art radiophonique. Posté le vendredi 24 septembre 2010 http://www.syntone.fr/article-pierre-schaeffer-et-l-art-radiophonique-55482288.html, consulté le 15 octobre 2010.

COLARD, Jean-Max. « Petit abrégé de la promenade ». In Revue Tram *Projet Hospitalités*, 2009.

COSTA, Vanina. "Richard Long : River to River". In LONG, Richard. *River to River.* Paris : ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993.

DANÉTIS, Daniel. « Prendre des distances critiques ou le temps d'un espace entre rêve et réalité », in *Recherches en esthétique*. Revue du C.E.R.E.A.P. N°1, juin 1995, pp. 27-37.

DAVILA, Thierry. « Errare humanum est, sur quelques marcheurs dans l'art du XXe siècle ». In Catalogue de l'exposition *Les Figures de la marche*, Antibes : Musée Picasso, RMN, 2000.

DAVILA, Thierry. « Le déplacement un outil artistique spéculatif ». In *Mobilités*, n° 14, 31/01/2003, consulté sur le site www.synesthesie.com en juillet 2010.

DE MORANT, Alix. « Mobiles Créateurs ». In *Stradda n°10* , octobre 2008.

DEBORD, Guy. « Introduction à une critique de la géographie urbaine ». In *Les lèvres nues* n°6, Bruxelles, 1955.

DEBORD, Guy. « Théorie de la dérive ». In *Internationale Situationniste*, n°2, décembre 1958.

DEBORD, Guy. « Théorie de la dérive ». In *Les Lèvres Nues*, n°9, Bruxelles, décembre 1956.

DELEUZE, Gilles. « Foucault, Historien du présent ». In *Le Magazine Littéraire*, N° 257, Septembre 1988.

DELIGNY, Fernand. « Voix et voir ». In *Cahiers de l'Immuable* 1/2/3, Recherches, N°18, avril 1975.

DHOMONT, Francis. *Circuit : musiques contemporaines*. Vol. 4, N°1-2, 1993.

DHOMONT, Francis. *L'Espace du Son, I et II*. Ohain (Belgique), *Musiques et Recherches, Lien,* 1988 et 1991.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. In *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5, octobre 1984, pp. 46-49.

FRAMPTON, Kenneth. "Brief Reflections on the Predicament of Urbanism". In *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century,* sous la direction de Bernard Tchumi et Irène Cheng, New York: The Monticelli Press, Columbia Books of Architecture, 2003.

GONON, Anne. « La marche, une fabrique de l'espace ». In Mouvement*, Métamorphoser la ville*, Marseille : Lieux Publics ; Paris : Editions du Mouvement, N°56, 2010, p. 10.

GRISON, Laurent. « L'empire des cartes ». In *Mappemonde*, Paris : Belin-Reclus, N°52, décembre 1998.

JAKOBI, Marianne. *Les lectures d'un peintre « ennemi » de la culture. La bibliothèque de Jean Dubuffet.* Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, N°77, 2001, pp. 92-122.

JOY, Jérôme ; SINCLAIR, Peter. *Historique de l'art audio et de la musique en réseau – un fonds documentaire sur les pratiques et techniques liées aux transports de sons et aux actions sonores à distance*. Groupe de Recherche en Art Audio, École Nationale Supérieure d'Art de Nice Villa Arson, École Supérieure d'Art d'Aix en Provence, France.

JOY, Jérôme. *Introduction à une histoire de la télémusique*. Groupe de Recherche en Art Audio, École Nationale Supérieure d'Art de Nice Villa Arson, École Supérieure d'Art d'Aix en Provence, France.

JOY, Jérôme. *Locus Sonus – audio in art*. Groupe de Recherche en Art Audio, École Nationale Supérieure d'Art de Nice Villa Arson, École Supérieure d'Art d'Aix en Provence, France.

KAHN, Douglas. « Le summum : Fluxus et la musique », dans *L'esprit Fluxus*, Marseille : Musées de Marseille, 1995, p. 104.

KAPROW, Allan. "A Statement" in *Happenings*, Londres: Editions Michael Kirby, Sidwick and Jackson, 1965, pp. 4-45.

LA MONTE YOUNG. *Conférence 1960.* In *Fluxus dixit, une anthologie.* Vol. 1, Dijon : Editions Nicolas Feuillie, Les presses du réel, 2002, pp. 130-131.

LELÉVRIER, Christine. « Que reste-t-il du projet social de la politique de la ville ? ». In *La Ville à trois Vitesses*, dirigée par Jacques DONZELOT, revue Esprit, mars-avril 2004.

LEWITT, Sol. *Sentences on Conceptual Art*. In *Art-Language*, vol. I, Angleterre, mai 1969, pp. 11-13, citation numéro 26.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (sous la direction de). « Propos sur la flânerie ». In *Revue Appareil* [en ligne], Nouvelles publication, mis à jour le 9 mai 2009, DÉOTTE, Jean-Louis. « Le flâneur démocrate ? », consulté le 1er mai 2011.

LINGWOOD, James. « Circulation System ». In *Gabriel Orozco, Empty Club*, Londres : Artangel, 1998, pp. 8-11.

LUSSAULT, Michel. « Une politique de l'espace », cahier spécial, *Métamorphoser la ville*, Mouvement n° 56 (juillet-septembre 2010), coédition avec Lieux Publics, Centre National de création, p. 6.

MORTON, Feldman. "The futur of local music". (Theatre am Turm, Francfort, février 1984), XX, in *Give My Best Regards to Heighth Street*, sous la direction de B. H. Friedman, Cambridge: Exact Change, 2000, p. 178. Traduction française « Conférence de Francfort », in *Morton Feldman, Écrits et Paroles*, Monographie sous la direction de Jean-Yves BOSSEUR, Paris : L'Harmattan, 1998, p. 297.

NIDERST, Alain ; PHILONENKO, Alexis. « En encerclant le cercle ». In Revue Cercle*, Sarrazine*, N° 5, Chatou : Editions Cneai, octobre 1998, p. 88.

NYMAN, Michael. « Interview de George Brecht », in *Studio International* 192, N° 984, novembre/décembre 1976, p. 257.

NYS, Philippe. « Le pittoresque à l'ère de sa reproductibilité technique ». In *Paesaggi culturali, Cultural landscapes*, Rome : Éditions Gangemi, 2008, p. 66. Posté le 20.10.2008, article consulté sur horizonpaysage.org, 25.09.2010.

NYS, Philippe. « Un lieu aux limites de la création : le jardin ». In *Logique du lieu et œuvre humaine*, Philippe NYS et Augustin BERQUE (sous la direction de), Bruxelles : Editions Ousia, 1997, p. 133.

RISSET, Jean-Claude, « Musique, recherche, théorie, espace, chaos », in *Harmoniques* 8-9, Paris : Séguier/Ircam, 1991.

RUMNEY, Ralph. « Les ultimes dérives d'un auto-stoppeur ». In *Archives et documents situationnistes*, N° 2, Paris : Éditions Denoël, 2002, p. 29.

RUMNEY, Ralph. « Sur le passage de quelques psychogéographes dans une assez longue unité de temps ». In *Archives et documents situationnistes*, N° 2, Paris : Éditions Denoël, 2002, p. 16.

RUMNEY, Ralph. « Les ultimes dérives d'un auto-stoppeur ». In *Archives et documents situationnistes*, n°2, Paris : Editions Denoël, 2002, p. 29.

SCHAEFFER, Pierre. « De la musique concrète à la musique même », in *La Revue musicale*, Triple numéro (N°303, 304, 305), Paris : Éditions Richard- Masse, 1977.

SCHAEFFER, Pierre. « Premier Journal » (1948-1949). In *À la recherche d'une musique concrète*. Paris : Seuil, 1952.

SCHNEBEL, Dieter. « Musique de son et de sens ». In BARRAS, Vincent ; ZURBRUGG, Nicholas. *Poésies sonores*. Genève : Contrechamps, 1993.

SOICHET, Hortense. « Marche et kinesthésie, sur quelques expériences déambulatoires urbaines ». 11 juin 2009, ouvrage collectif du groupe de recherche En Marche.

SOICHET, Hortense. « Marche et ralentissements dans l'art contemporain ». In *Geste,* n°6, Automne 2009.

SOLÉ, Robert. « Au clair de la lune ». In *Le Monde* - vendredi 28 mars 2008.

STASZAK, Jean-François ; LUSSAULT, Michel. « Hétéropie ». In LÉVY Jacques ; LUSSAULT, Michel (dir.). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin - Paris, 2003, pp. 452-453.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. « Musique électronique et musique instrumentale ». In *Contrechamps*, n° 9, Editions L'Age d'Homme », Paris, 1988, pp. 66-77.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. « The concept of Unity in Electronic Music ». Traduit de l'allemand par Elaine Barkin, in *Perscpectives of New Music 1*, N° 1, Automne, pp. 39-48.

TATRANSKY, Valentin. « Bibliothèque de Robert Smithson. Livres, revues, disques ». in SMITHSON, Robert. *le paysage entropique*. *1960/1973.* Marseille : Musée de Marseille - Réunion des Musées nationaux, 1994.

THIBAUD, Jean-Paul. *The acoustic embodiment of social practice: Towards a praxiology of sound environment*. Grenoble: CRESSON, 1998. In: *Papers presented at the conference* "Stockholm, hey Listen!" 9-13 Juin 1998, Stockholm. Stockholm: The Royale Swedish Academy of Music, 1998, pp. 17-22.

THIELE, Heinz. "Magnetic Sound Recording in Europe up to 1945". In *Journal Audio Engineering Society* Vol. 36/ 5, New-York, 1988.

UCCIANI, Louis. « Paul RICOEUR : L'idéologie et l'utopie ». In *Cahiers Charles Fourier*, n°8, décembre 1997, pp. 102-104 [disponible en ligne : http://www.charlesfourier.fr/article.php3?id_article=152].

VANDAMME, Fabien. « L'inaudible et l'invisible ». In Brise-Glace, N°0, juin 2002.

VAN ERP-HOUTEPEN, Anne. "The etymological origin of the garden". In *Journal of Garden History 6*, n°3, 1986, pp. 227-231.

VIRILIO, Paul. « Le sédentaire est désormais partout chez lui ». *Le Monde*, 15 décembre 2008.

CONFÉRENCES, COLLOQUES

Art contemporain et territoires, une journée de réflexion. 6 novembre 2008, Tram, Ile de France, 2009, 138 p.

CHIASMA, à la recherche du pittoresque contemporain. Cycle de conférences, décembre 2006 > janvier 2007, Paris.

BRAUN, Marta. « Muybridge le magnifique ». Colloque *Arrêt sur image et fragmentation du temps*, Montréal, octobre 2000.

DALGARNO, Gordon. *A vibroacoustic couch to improve perception of music by deaf peopleand for general therapeutic use*. 6th international conference on Music Perception and Cognition. 5 Août 2000, Université de Keele, Angleterre.

DE MORANT, Alix. *Nomadismes artistiques, agencements mobiles, esthétique du déplacement*. Colloque Nomadisme, Nouveaux médias et nouvelles mobilités en Europe, Conteners, Paris, 21-22 février 2008.

FARABET, René. *À l'écoute de l'ombre*. Lecture lors des Rencontres Architecture Musique Ecologie à la Villette, *Pour une écologie du sonore*, Champ social pour la revue Sonorité, 3>4 avril 2009, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette, à l'occasion de la sortie du n°3 de la Revue *SONORITÉS*.

GONON, Anne. « La portée disruptive des arts de la ville, l'exemple du groupe ICI MEME (Paris) ». 2006. In *Colloque Les arts de la ville dans la prospective urbaine - Débat public et médiation,* 9 - 10 mars 2006, Tours : Université François Rabelais, M.S.H. Villes et Territoires – CEDPM - Université de Bourgogne, CRCMD, Dijon. Colloque de la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication.

MORTLEY, Kaye. Rencontre organisée par l'ADDOR, association pour le développement du documentaire radiophonique, Séance d'écoute, Lundi 17 mai 2010 de 19h30 à 21h30 - Galerie La réserve d'Aréa - 50 rue d'Hauteville - 75010 Paris

Pour une anthropologie des Milieux Sonores, 12-13 mai 2011, Journée d'études, Collectif MILSON, Paris : ENSBA – Musée du Quai Branly.

Voyages d'artistes à l'époque contemporaine: continuités et ruptures, 17 mai 2011, Strasbourg : MISHA.

ENTRETIENS

ACQUAVIVA, Frédéric. par Julia DROUHIN, avril 2010, dans une rue pavée à Bastille, Paris, France. Pedilüv, émission de création radiophonique hebdomadaire sur RadioCampusParis. Annexe.

BIRD, Dinah ; RENOULT, Jean-Philippe. par Julia DROUHIN, octobre 2010. Annexe.

CAIUS LOCUS ; NICCOLO RICARDO. par Julia Drouhin, 15 mai 2011, Paris. Annexe

CARRAZ, Julien, aka MONSTER X. par Léa ROGER, mars 2010, Festival Kontact SonoreS, Chalon sur Saône. Annexe.

CAZAL, Philippe. par Julia Drouhin, 27 mai 2011, Paris. Annexe.

CHDH. par Léa ROGER, mars 2010, Festival Kontact SonoreS, Chalon sur Saône. Annexe.

CHION, MICHEL. par Pierre-Yves Macé et Geoffroy Montel, Mission impossible, hiver/printemps 2006, Chatou : Cneai, p. 116.

GRIFFITH, William Philip Morgan. par Julia Drouhin, 02 février 2011, Qwartz Awards, Paris, *Autumn*. Annexe.

HENRY, Pierre. par Julia DROUHIN, 24 juin 2011. Annexe.

KUBISCH, Christina. par Angus Carlyle, *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Londres : Editions CRISAP, Angus Carlyle; Paris : Double Entendre, 2007, pp. 70-73.

LAPLANTINE, Anne. par Julia DROUHIN, juillet 2010. Annexe.

LEGALL, Olivier. par Julia DROUHIN, 18 juillet 2010, Annexe.

MARIÉTAN, Pierre ; MURRAY-SCHAFER, Robert. *Architectes du son*, Entretien par Carlotta Daro, 15 mars 2004, 10 janvier 2006, in Revue Sonorités, *Le faire et la réflexion*, Les cahiers de l'Institut Musique Ecologie, Champ Social Editions, Nîmes, pp. 145 - 155.

MINKINNEN, Eric. par Julia DROUHIN, 02 avril 2011, Paris, Qwartz Awards. Annexe.

MORTLEY, Kaye. par Julia DROUHIN, août 2010, Paris. Annexe.

ONDA, Aki. par Minoru HATANAKA (ICC), *Tosho Shinbun newspaper*, issue #2593, 10 août 2002, Edition Yui YOSHIZUMI (Tosho Shinbun), traduit du japonais par Haruna ITO.

PARMEGIANI, Bernard. par Léa ROGER, mars 2010, Kontact sonoreS, Chalon sur Saône – Julia Drouhin, octobre 2010, Paris. Annexe.

PETITGAND, Dominique. *Notes, voix, entretiens*. Aubervilliers : Editions Les laboratoires d'Aubervilliers-Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2002, "entretien-stimuli (proposé par Guillaume DÉSANGES)", p. 56.

RIFF, Joël. par Julia DROUHIN, août 2010, Paris. Annexe.

RIFF, Joël. par Guillaume LEINGRE, p. 18>19, Particules N°28 – avril/ Juin 2010.

RUMNEY, Ralph. par Gérard BÉRRÉBY, réédition 1999 de la revue situationniste Le Consul, Éditions Allia, p. 54.

SAMARTZIS, Philip. par Julia DROUHIN, 20 janvier 2011, Hobart, Tasmanie, Australie ; 19 février 2011, Bogong, Victoria, Australie. Annexe.

SANSOT, Pierre. par Thierry PAQUOT, Urbanisme, juillet 1996.

VEJVODA, Goran. par Julia DROUHIN, juillet 2009, Annexe.

VIVANCOS, Valérie. par Julia DROUHIN, 10 août 2006, Paris. Annexe.

VON HAUSSWOLFF, Carl-Michael. par Julia DROUHIN, décembre 2009, Palais de Tokyo, Paris. Annexe.

ZANÉSI, Christian. par Léa ROGER, mars 2010, Festival Kontact SonoreS, Chalon sur Saône. Annexe.

MÉMOIRES ET THÈSES

COHEN, Andrea. *Les compositeurs et l'Art Radiophonique*. Thèse de doctorat, Université Paris IV, Sorbonne, 2005.

DE MORANT, Alix. *Nomadismes artistiques, des esthétiques de la fluidité*. Thèse sous la direction de Béatrice PICON-VALLIN, Université - Paris X Nanterre, Laboratoire ARIAS-CNRS.

JANVIER, Coraline, *Du murmure aux mots, Le murmure mot pour mot*. Mémoire de Master 2 d'Arts Plastiques -Spécialité Théorie et Pratique de l'Art Contemporain et des Nouveaux Médias- 2005/2006 - Université Paris 8, Directrice de mémoire : Monique KISSEL, 2005/2006.

NOISEAU, Etienne. *Le documentaire radiophonique, une approche du réel par le son*. INSAS, 2003.

ROUÉ, Julie. *Traiter de l'intime dans le documentaire radiophonique*. Mémoire de fin d'études ENSLL SON, 2008.

SÉRANDOUR, Yann. *Lecteur en série, Enquête sur un profil artistique*. Thèse sous la direction de M. Leszek BROGOWSKI, Université de Rennes 2, novembre 2006.

TONG Kevin. *Plasticité du son : une histoire du son dans les arts*. Mémoire de fin d'études, Direction interne : Dominique Lambert, Direction externe : Joachim MONTESSUIS, Paris : ENS Louis Lumière, Son, 2009.

VANDAMME, Fabien. *Montage, mixage et autres procédés de dé-composition*. Mémoire sous la direction de Jean-Claude Moineau, Université de Paris 8, 1999.

COURS

VANDAMME, Fabien. *No-fi : la musique hors d'elle-même*. Université Paris 8, 2006>2008.

BARBANTI, Roberto ; NYS, Philippe ; FAGNART, Claire. (*Mes)-usages du document*. Mémoire, langage, image, écriture. Université Paris 8, 2007>2008.

ŒUVRES

ALŸS, Francis. *When Faith Moves Mountain.* 2002.

BROUWN, Stanley. *This Way Brouwn*. König, Köln, New York, 1961.

BROUWN, Stanley. *Trois Pas = 2587mm,* 1973. casier métallique ; 3 tiroirs superposés avec fiches blanches imprimées; 46 x 19,8 x 39,7 cm.

CORNER, Philip. *One anti-personel type-CBU bomb will be thrown into the audience*. 1969.

FISCHLI, Peter ; WEISS, David. *Der Lauf der Dinge*. T&C film, 1987.

FRANCIS, Alÿs. *Magnetic Shoes*. 1994, 5th Havana Biennale, postcard.

FRANCIS, Alÿs. *The loop*. 1997.

MALONE, Laurent ; ADAMS, Dennis. *JFK, LMX*. Marseille, 2002.

MARCLAY, Christian. *Shuffle*. Aperture Foundation, 2007.

NEUHAUS, Max. *Listen.* 1966

RAQUIN, Sandrine. « Ici et Là ». In *72 (projets pour ne plus y penser)*, Chatou : Cneai ; Paris : Espace Paul Ricard ; Marseille : FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2004, p. 60.

SUPERVIELLE, Jules. « La montagne prend la parole ». In *Débarcadères*, Paris : Éditions de l'Amérique latine, 1922, p. 39.

UNTEL. *La vie en rose, appréhension du sol urbain*. Rue de la barre, Mâcon, France, 1976, action.

LIVRES D'ARTISTES

CELLA, Bernard. *Travel Journal*. Vienne : Edition Ostblick, 2002.

CAZAL, Philippe. *Assemblée Générale*, *Morceaux choisis*. 100 reproductions photographiques d'une promenade, en complément de 55 pages de notes à l'usage du visiteur, avec en insert *L'objet de la démesure*, Crestet centre d'art, 1998

Continuous Project #8. Chatou : Editions Cneai, Consultants, 2006.

Surpapier, publication réalisée à l'occasion de la manifestation radio. *Companion Publication to radio, the event*, Editions Dasein, Paris, juin 2006.

VEJVODA, Goran. *A Square of Silence*. Milan: Editions A. M., 2008, 025/270.

FILMS

GODARD, Jean Luc. *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. 1965.

SCHAEFFER, Pierre. *La leçon de musique*. Mildred Clary et Nat Lilenstein, INA, 1978.

TARKOVSKIJ, Andreï. *Stalker.* 1979.

VAN SANT, Gus. *Gerry*. 2002.

ÉVÉNEMENTS

Arte Radio, Goûter d'écoute, Point éphémère, 25 novembre 2007

Festival international Exit, Créteil, Maison des Arts, 24 Mars>2Avril 2006

BÜCHLER, Pavel, *Labour in vain*, 25.05.2010>30.08.2010, Dox, Centre d'art contemporain, Prague, République Tchèque.

CALLE Sophie, *M'as-tu vue*, Centre Georges Pompidou, Paris, 19 novembre 2003>15 mars 2004

Densité +/- 0, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2004

Emergences N° 5, nouvelles formes artistiques et no uveaux médias, Festival Villette, 26 > 29 septembre 2007, Paris.

Festival Kontact sonoreS

Festival Microclima

Festival Serendip

FISCHLI AND WEISS, FLEURS ET QUESTIONS, UNE RÉTROSPECTIVE, 21 février > 13 mai, 2007, Musée d'Art moderne de la ville de Paris

GUILLET, Michel. Nevermore sitting, Le Labo, Paris, novembre 2008

HEARING GHOSTS, La suite, La maison Rouge, 14 >18 mai 2008

KONNEXIONS, MUSIQUE ACOUSMATIQUE, Le parvis des arts, Marseille, 30 septembre 2006

LYNCH David, *The air is on fire*, Fpndation Cartier pour l'art contemporain, 3mars>27 mai 2007

Projet 101, Paris

PS1, MOMA, New York City, USA.

Radiophonic Creation Day

Replay, exposition Christian MARCLAY, Cité de la musique, Paris, 9 mars > 27 juin 2007

Sons et lumières, une histoire du son dans l'art du 20ème siècle, 22 septembre – 3 janvier 2005, Centre Georges Pompidou, Paris.

Sonic process : une nouvelle géographie des sons, Centre Pompidou, Paris, 2002

VIRILIO P., Exposition Terre Natale, *Ailleurs commence ici*, Fondation Cartier, novembre 2008-mars 2009

VIRILIO, Paul. *Ce qui arrive*, exposition à la Fondation Cartier, Paris, décembre 2002>mars 2003.

VIRILIO, Paul. Exposition *Terre Natale*, *Ailleurs commence ici*, Fondation Cartier, novembre 2008-mars 2009.

SONOGRAPHIE

CAGE, John. *4'33"*.

CENDRARS, Blaise. *En bourlinguant...* (1887-1961) Entretiens avec Michel MANOLL (version radiodiffusée, 1950). INA/Radio France, coll. *Les grandes heures*, 4 CD, 2006. piste *Écriture Des Pâques À New York.*

KRISTOFF K. ROLL. *Corazon Road*. 1993.

LEMAITRE, Maurice. *Poésie en Haillon*. Journée de la Création Radiophonique 2009.

MARCHETTI, Lionel. *Portrait d'un glacier (alpes 2173m).* commande GRM, INA, Ground Fault, USA, 2001.

MOUSSET, Emilie. *Green Patator.* 2008.

ONDA, Aki.*Cassettes Memories*. 2003.

NOTO, Alva. *Infinity*. Documenta X, Kassel, 1997.

PARMEGIANI, Bernard. *L'écho du miroir*. 1980.

SCHAEFFER, Pierre. La Coquille à Planètes, INA/Textuel, 1990. Opéra radiophonique créé pendant la guerre et diffusé en 1946.

VON HAUSSWOLFF, Carl Michael. *Operations of Spirit Communication.* Auto édition, 2000.

XENAKIS, Iannis. *Persephassa*. 1969, interprète : Speak Percussion, Mona Foma, janvier 2011.

ZANÉSI, Christian. *Soixante dix-huit tours.* Double Entendre, 2009.

…

Compilations

Vibrö – Double Entendre Label

Serendip Festival #1

Uovo17, *Did you hear that ?* compilé par Guillaume SORGE, D*i*r*t*y sound system, www.d-i-r-t-y.com, uovo magazine, www.uovo.tv

Uovo15, *Ecology, luxury, degradation*, compilé par David TOOP, uovo magazine, www.uovo.tv

…

WEBOGRAPHIE

ALTERNATIVE NOMADE. alternativenomade.fr

ATELIER DE CRÉATION SONORE ET RADIOPHONIQUE. acsr.be

ATELIERS SONORES D'ESTHÉTIQUES DE BOURGES. http://ateliersonoredesthetique.ensa-bourges.fr/?page_id=16

BARRON, Stéphan. technoromanticism.com/fr

BINAURAL MEDIA. http://binauralmedia.org

BOUCHE À OREILLES. b-a-o.eu. (CAB - Promenades Audoniennes)

BUREAU DES VÉRIFICATIONS. groupe-laps.org

CARDIFF, Janet. cardiffmiller.com

CHION, Michel. michelchion.com

CHRONOLOC. chronoloc.com

COLLECTIF M.U. sounddrop.mu.asso.fr - www.mu.asso.fr

CONTENERS. conteners.org

DINAHBIRD. radio1001.org

Discuts.blogspot.com, magazine des manipulations sonores.

ELGALAND-VARGANLAND. elgaland-vargaland.org.

ESCOITAR. escoitar.org/?lang=en

EUROPEAN SOUND DELTA (été 2008). sound-delta.eu

FULTON, Hamish. hamish-fulton.com

ICI-MÊME (GRENOBLE). icimeme.org

ITINÉRAIRE BIS. http://itinerairebisparis.free.fr

JANVIER, Coraline. Menus gastrophoniques, ResonanceFM. papier.brouillon.free.fr/menugast.html

JOY, Jérôme. http://joy.nujus.net - http://locusonus.org/

KREV. krev.org

KUBISCH, Christina. christinakubisch.de

LAPLANTINE, Anne. annelaplantine.free.fr

LONG, Richard. richardlong.org

LOPEZ, Francisco. franciscolopez.net

MARCHÉ INTERNATIONAL DES MUSIQUES NOUVELLES - qwartz.org

MARINETTI (article « la Radia »). radiotransista.net

MATTHEWS, Kaffe. musicforbodies.net

MULTITUDES. http://multitudes.samizdat.net

OTTOANNA : Valérie Vivancos et Rodolphe Alexis. ottoanna.com

PARISONIC. psonic.free.fr

PERIPHERY EXPLORER. peripheryexplorer.com

PERRIER, Mélanie. melanieperrier.free.fr

QUOIRAUD, Christine. conteners.org/CHRISTINE-QUOIRAUD

RADIOPHONIC CREATION DAY. shakerattleroll.org

RENOULT, Jean-Philippe. jeanphilipperenoult.com

REVUE VÉHICULE. revuevehicule.net

RIFF, Joël. curieux.over.terrible.com

SOUND TRANSIT. soundtransit.nl/

SOUNDMAP COLOGNE. http://soundmap-cologne.de/

STALKER. stalkerlab.it

SYNESTHÉSIE. synesthésie.com, dossier « Hétérophonies », n°11.

SYNTONE. http://syntone.over-blog.org/

TEMPORARY SERVICES. temporaryservices.org

TERRA IGNOTA. terra-ignota.com

VIBRÔ. vibrofiles.com

…

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 6

SOMMAIRE 10

PRÉAMBULE 12

INTRODUCTION 19

PREMIÈRE PARTIE 40

PEAU D'ESPACE

PENSÉE POUR PAYSAGES

EN MUTATION

CHAPITRE 1 - MOMENTS HISTORIQUES 43

Le corps mobile à l'œuvre 45
Décomplexer la marche 52
Se promener 58
Bourlinguer 63
Chanter 68

Le paysage en mutation 73
Une idée occidentale de l'Espace-Temps 75
Une perspective du Quattrocento 83

La plasticité du bruitisme 91
Son-bruit 95
Poésie optophonétique 103
L'insoumission radicale 107

CHAPITRE 2 - CARTOGRAPHIES : 134

OUVERTES, FERMÉES

Ambulation 135
Cartes 138
Psychogéographie de l'Internationale-lettriste 141
Dérive 144
Balades Audoniennes 149
Objets sonores 153

Paysages 158
Site 159
Paysages sonores 163
La musique du lieu 177

Cartographies 183
Periphery explorer 184
Cercles 186
Cercle - Paris 193
Cercle - Berlin 196

CHAPITRE 3 - GÉOPOÉTIQUE DE L'ESPACE 203

Urbanisme sensoriel 205
Espèces d'Espaces 206

Transects 209
Ville naturante 214

Poésie prothétique 219
Promenades Floues 220
Sonographie d'un lieu périphérique 222
L'écho de Malmö 225

DEUXIÈME PARTIE 230

L'ŒUVRE EN MARCHE

PENSÉE POUR PAYSAGES

FOULÉS PAR L'ARTISTE

CHAPITRE 4 – DISPOSITIFS MOBILES 233

Expériences du ralentissement 234
Balade sonore en aveugle 236
La ville, pas à pas 240

Les corps résonnants 248
En direction du silence 250
Listen 254

Dialogue cartographique 257
Electric Walks 258
Géophonie stéréophonique 260

CHAPITRE 5 - GÉOPHONIE **ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**

Promeneur écoutant 267
Feuille d'oreilles 271
Randonnées audio-visuelles 274

Bulles d'exploration sonores 280
Sound Drop 281
Sauvegarde d'une géophonie urbaine 282

CHAPITRE 6 - GÉOPÉDIE 289

No walk, no work 291
Ligne 298
Arpenter les devenirs 304
Trois pas 311
Être touriste, être artiste 315

TROISIÈME PARTIE 328

GÉOMÉMOIRE

PENSÉE POUR PAYSAGES

EMPRUNTÉS, ENREGISTRÉS, FRAGMENTÉS, CONSERVÉS

CHAPITRE 7 - EMPRUNTER 332

Anecdote essentielle 333
Filatures 334
Hasard 337

Presque Rien 340

Musique anecdotique 340
Peu de bruits 347
Disparitions minuscules 350

CHAPITRE 8 - ENREGISTRER 356

Premières fixations 357
Poésie sonore et Lettrisme 363
L'art de fixer les sons 368
Enregistrer les champs 371
Les *media* numériques 378

CHAPITRE 9 - FRAGMENTER 388

Grain de voix 389
Cut-up 396
La papillonne 403
Échantillonnage 406
Enquêtes Groisillonnes 412

CHAPITRE 10 - CONSERVER 416

Collection 417
Fiches 428
Puzzle 432
Arche 434

Géomémoire phonique 437
Capter l'oubli 440
Bon voyage ! 447
Mes prairies farcies 453
Portrait d'un glacier 456

QUATRIÈME PARTIE 463

UTOPIES MOBILES

PENSÉE POUR UN DEVENIR

HORS-PAYSAGE

CHAPITRE 11 - ARCHIPELS 467

Utopies cartographiques 469
Situations utopiques 470
Eutopia 473
Hétérotopie 476

Déplier la carte 481
Inventer la carte 483
Plier la carte 488
La monarchie d'ELGALAND-VARGALAND 494

Utopies architecturales 500
Chronoloc 501
Le Bureau des Vérifications 506

CHAPITRE 12 - CONSTELLATIONS 513

Projections sonores 518
Musique concrète 518
Écouter l’espace pour comprendre 526

Art radiophonique 532
Petit Guide Sonore Intergalactique 542

Connexions-constellations 546
Concerts au casque 547
Journée de la Création Radiophonique 551

CONCLUSION 565

TABLE DES ILLUSTRATIONS *578*

(VOLUME III APPAREIL DOCUMENTAIRE, FIGURES)

INDEX RERUM *580*

INDEX NOMINUM *583*

OUVRAGES *589*

CATALOGUES *595*

REVUES *596*

ARTICLES *596*

CONFÉRENCES, COLLOQUES *599*

ENTRETIENS *599*

MÉMOIRES ET THÈSES *600*

COURS *600*

ŒUVRES *600*

LIVRES D'ARTISTES *600*

FILMS *601*

ÉVÉNEMENTS *601*

SONOGRAPHIE *602*

WEBOGRAPHIE *603*

TABLE DES MATIERES *604*

RÉSUMÉ

Intitulée *L'œuvre de la marche : créer dans les pas d'artistes flâneurs - Eléments théoriques pour une cartographie sonore et mouvante des espaces d'ambulation en expansion,* notre recherche propose d'interroger la fécondité potentielle de pratiques artistiques plasticiennes qui font du corps actif en marche, l'élément moteur d'espaces de créations transversales à parcourir. Il s'agit d'examiner les enjeux théoriques de ces « *dé-marches* » artistiques, la marche constituant par excellence un mode de déplacement réputé pour sa lenteur, à une époque où la société impose un rythme accéléré et une occupation effervescente des territoires qui vont à l'encontre de telles pratiques. Notre recherche théorique s'adosse pour ce faire, à notre production artistique personnelle, et un travail de terrain nourri par des entretiens avec nombre d'artistes qui placent le déplacement au cœur de leur création. Selon nous, la représentation élaborée par nos sociétés occidentales concernant l'espace dans lequel nous évoluons a été jusqu'à présent principalement rétinienne mais se révèle de plus en plus étudiée, exploitée et définie à travers sa dimension sonore. Aussi, proposons-nous d'évaluer sous cet angle, l'intérêt plastique de multiples espaces d'*ambulation* à travers des thématiques développées par l'acte créatif de la marche : créations paysagères, urbaines, mobiles, en réseaux, en archipels, ou constellations. Dans cette perspective, nous avons interrogé certaines cartographies mises en place par les artistes marcheurs, depuis le futurisme jusqu'à nos jours, analysant les paysages en mutation et les corps qui s'y promènent. Nous avons également proposé de développer une *géomémoire* des lieux parcourus à l'aide d'outils d'enregistrement adaptés, soulignant la relation entre ce mode d'exploration de l'espace et l'Histoire du son dans les Arts Plastiques. Nous avons insisté en particulier sur les conduites de recherches artistiques dont la marche est le moteur, voir l'œuvre même. Notre propos consiste à examiner les paysages dans leur dimension plastique sonore et visuelle et l'usage qu'en font les artistes, témoins sensibles d'une ère de la mobilité, pour construire un devenir des espaces d'ambulation sous forme d'utopies mobiles.

The art of walking, creating in the footsteps of artist wanderers -Theoretical elements for sound mapping of moving and expanding ambulation spaces

Entitled *The art of walking, creating in the footsteps of artist wanderers - Theoretical elements for sound mapping of moving and expanding ambulation spaces* , our research proposes to examine the potential fertility of the practices of visual artists who actively use the body in walking as the motor element of transversal creations that can be explored. It examines the theoretical issues of this artistic practice, walking being a mode of travel known for its slowness, at a time when society imposes an accelerated pace and effervescent occupation of territories that go against such practices. Our theoretical research is backed by a personal artistic production, supported by conversations with many artists whose movement is the heart of their creation. In our view, the representation developed by Western societies of the space in which we operate has been so far mainly visual but proves to be more and more studied, used and defined through its sound dimension. Therefore, we propose to evaluate through this perspective, the interest of many areas of artistic ambulation around themes developed by the creative act of walking: creative landscape, urbanism, mobility, networks, archipelagos or constellations. In this perspective, we have studied some cartographies established by artist walkers from futurism to the present, analyzing the changing landscape and the bodies that explore them. We have also proposed to develop a *geomemory* of places covered with suitable recording tools, underscoring the relationship between this mode of exploring spaces and the history of sound in the visual arts. We have emphasized in particular lines of research where walking is the engine of the artistic work, and even the work itself. Our proposal is to examine the landscapes in their sound and visual dimensions and the way they are used by artists, sensitive witnesses of an era of mobility, to build future spaces of ambulation as mobile utopias.

DISCIPLINE : ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS
ARTS PLASTIQUES, PHOTOGRAPHIE

MOTS-CLÉS :

ARTS SONORES, ART RADIOPHONIQUE, ART MARCHÉ, ESPACE, TEMPS, CORPS, FIELD RECORDING, ŒUVRE DE LA MARCHE, ART CONTEXTUEL, HAPPENING, EXPANSION, CARTOGRAPHIE, DÉRIVE, PAYSAGE, CONSTELLATION, ARCHIPEL, UTOPIE, AMBULATION, RADIOPHONIC CREATION DAY, 20ÈME SIÈCLE, 21ÈME SIÈCLE, LENTEUR, AVANT-GARDE, RÉSEAU, GÉOMÉMOIRE, GÉOPÉDIE, GÉOPHONIE, GÉOPOÉTIQUE, ENVIRONNEMENT, CRÉATION, ARTS PLASTIQUES, ARCHITECTURE, FLUXUS, DADA, FUTURISME, FLÂNERIE, MARCHE, MOBILITÉ, NOMADISME

UNIVERSITÉ PARIS VIII VINCENNES SAINT- DENIS
U.F.R. ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

2, rue de la liberté – 93526 St Denis Cedex